الدكتور/ حسن طبل




منتدى سور الأزبكية



الدكتور/ حسن طبل

كلية دار العلوم. جامعة القاهرة

المعنى الشعرى فى التراث النقدى

الطبعة الثانية

مزيدة ومنقحة

١٤١٨هـ / ١٩٩٨م

ملتزم الطبع والنشر

دار الفكر العربى

٩٤ شارع عباس العقاد ـ مدينة نصر ـ القاهرة

ت : ٢٧٥٢٩٨٤، فاكس: ٢٧٥٢٧٣٥

٨١١,٠٠٩ حسن طبل.

ح س م ع المعنى الشـعرى فى التـراث النقدى/ حسن طبل. ـ ط٣، مزيدة ومنقحة. ـ القاهرة : دار الفكر العربى، ١٩٩٨.

٢٣٥ ص؛ ٢٤ سم .

ببليوجرافية: ص٢٢٧ ـ ٢٣٣.

تدمك : ٠ ـ ١٠٣٦ ـ ١٠ ـ ٩٧٧.

١ ـ الشعر العربى ـ نقد. أ ـ العنوان.

تصميم وإخراج فنى

محيى الشلودى

مطبعة أميرة

عابدين - ت : ٣٩١٥٨١٧

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة الطبعة الأولى

لا يزال كثير من المصطلحات النقدية فى موروثنا القديم يرزح تحت ضباب كثيف من الغموض يحول دون الرؤية الواضحة لمدلوله فى نظر نقادنا القدماء؛ الأمر الذى يمثل حجر عثرة فى سبيل التفهم الحقيقى لطبيعة القضايا والمواقف النقدية التى تتردد فيها تلك المصطلحات.

ومن ثم كانت الحاجة ماسة إلى ضبط « المصطلح النقدى » فى ذلك الموروث، وتحديد مدلوله تحديدا دقيقا يقوم على استقراء النصوص، والتفهم الواعى لأنماط السياق وطبيعة المواقف التى يتردد فيها، فهذا التحديد يمثل الخطوة الأولى فى دراسة النقد العربى دراسة منهجية تتمثل ما فيه من أصالة، وتمهد الطريق للإفادة المثلى منه، والبناء على أساس من عناصره الصالحة، وبدون تلك الخطوة الجوهرية يعتبر الدخول فى ميدان هذا النقد لتحليل مواقفه، أو تفسير ما فيه من قضايا ضربا من التعسف، وعملا قائما على غير أساس.

ومصطلح « المعنى » أحد تلك المصطلحات الغامضة فى نقدنا القديم، بل لعله أشدها غموضا؛ فمع كثرة تردد ذلك المصطلح فى كتب التراث النقدى، فإنه قد استخدم فيها استخدامات متباينة تنوع فيها مدلوله من سياق إلى سياق، واختلفت النظرة إليه من ناقد إلى آخر، بل فى كثير من الأحيان كانت نظرة الناقد الواحد إليه تختلف من موقف إلى موقف آخر.

ومن هنا كان إحساسى بضرورة ضبط ذلك المصطلح - بالتعرف على طبيعة مدلولاته - هو الدافع الأساسى فى اختيارى له موضوعا لتلك الدراسة، على ثقة منى بتعقد المسلك، ووعورة الطريق، مستعينا بالله وحده فى تذليل الصعاب، وتحقيق الهدف.

* * *

لقد استقطبت « قضية اللفظ والمعنى » فى تراثنا النقدى جهود كثير من الدراسات والبحوث المعاصرة، فكان التركيز فى معالجة المعنى ينصب على زاوية الترجيح بينه وبين اللفظ فى هذا التراث، ومن ثم كان ذلك التقسيم الثلاثى الذائع لنقادنا القدماء: فطائفة ترى قيمة العمل الفنى فى معناه فقط، وأخرى تردها إلى اللفظ فحسب، وثالثة ترجعها إليهما معا.

والحق أن هذا التقسيم (مع تقديرنا لتلك الدراسات وإفادتنا المثلى منها) قد أغفل حقيقتين: **الأولى**: أن مصطلح المعنى فيما اعتمد عليه من نصوص لم يكن ذا مدلول واحد، **والثانية**: أن مصطلح اللفظ كان يعنى فى بعض استخداماته مستوى من مستويات المعنى. الأمر الذى يصعب معه تحديد موقف الناقد من ترجيح أحدهما على الآخر، اللهم إلا إذا كنا على وعى دقيق بمدلول المصطلحين لديه فيما أثر عنه من نصوص.

لقد كان لذلك أثره فى دعم اختيارى للمعنى فى النقد القديم موضوعا لتلك الدراسة، مستهدفا الكشف عن مدلولاته، وإزاحة ما يكتنفه من غموض ولبس، ثم النظر من خلال ذلك فى بعض المصطلحات والقضايا النقدية التى لها بالمعنى وثيق صلة.

لقد كانت الفكرة العامة التى تحرك بحثنا هذا تدور حول ذلك التساؤل: أيظل المعنى فى إطار الصياغة الفنية - فى نظر نقادنا القدماء - مجرد صورة ذهنية متداولة أو مطروحة فى الطريق؟ أم أن تلك الصياغة - فى نظرهم - تشع معنى فنيا خاصا يتمايز بسماته الخاصة عن ذلك المعنى المتداول وإن انبثق عنه أو دار حوله؟

إن هذا الافتراض الأخير هو ما حاولت تلك الدراسة تحقيقه لا عن طريق التعسف أو لىّ أعناق النصوص لإثبات أصالة لنقدنا العربى لم تكن فيه، بل عن طريق المعايشة الطويلة لتلك النصوص، والتفهم الجاد لروحها بعيدا عن التعصب لها أو عليها.

وبناء على ذلك كان موضوع هذا البحث هو «**المعنى الشعرى فى التراث النقدى**».

أما خطوات البحث فقد تحددت فى بابين رئيسين وخاتمة: **يدور الباب الأول** منهما حول «المعنى المجرد» فيبين مدلوله، ويحدد السمات الخاصة التى تميزه فى تراثنا النقدى، **ويتناول الباب الثانى** «المعنى الفنى» فيبين دور الصياغة الفنية فى تشكيل ذلك المعنى، وفى منحه سماته الخاصة التى يتميز بها عن المعنى المجرد. ويتناول الفصل



الختامى «قـضية السرقـات» لوثيق صلتها بالمعنى من جـهة، ولكونها من أشهـر القضايا النقدية فى تلك الفترة المحددة للبحث من جهة أخرى؛ وذلك لتطبيق نظرة نقادنا القدماء إلى هذين المستويين للمعنى من خلالها.

« وبعد »

فلست أدعى بهذا البحث أنى قد قلت الكلمة الأخيـرة أو القول الفصل فى قضية المعنى، ولكنها على أية حـال آراء ونتائج لم ألقها جـزافا، بل لقد تبلورت لدىّ نتـيجة نظرة موضوعـية جادة فى تلك القضيـة الشائكة التى عايشتـها سنوات طوالا، يحدونى الإخلاص، وتدفعنى الرغبة الآملة فى المعرفة الحـقة، فإن أكن قد وفقت فهذا من فضل الله، وإن تكن الأخرى فحسبى أنى بذلت ما أستطيع من جهد، والكمال ـ أولا وآخرا ـ له عز وجل وحده.

ولا يسعنى فى النهاية إلا أن أتقدم بخالص الشكر وعميق التقدير إلى كل من مد يد العون لهذا البحث.

وعلى الله قصد السبيل »

القاهرة فى المحرم سنة ١٤٠٦ هـ

سبتمبر سنة ١٩٨٥ م

حسن طبل



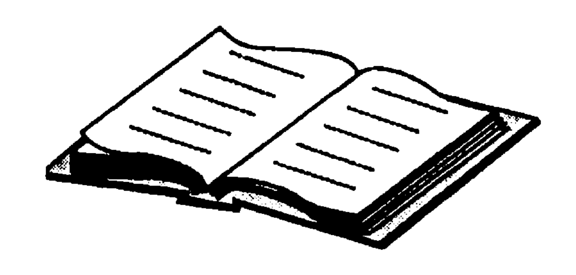
الباب الأول

المعنى المجرد (الفكرة)

الفصل الأول : الفكرة المحورية (الغرض) .

الفصل الثانى : الفكرة الجزئية .





الفصل الأول

الفكرة المحورية (الغرض)

كثيرا مـا تردد مصطلح المعنى فى النقد العربى القـديم للدلالة على الفكرة العامة للقصيدة، أو لعدد من أبياتهـا، أى للدلالة على ما سمى فى هذا النقد باسم « الغرض الشعـرى » سواء أكان الغرض الرئيـسى (حسب تقدير الناقد) فى النص. أم مـا يسبق ذلك الغرض أو يعقبه من أغراض حسبما كان يقتضى « نهج القصيدة » فى القديم.

والأمثلة كثيرة فى النقد العربى القديم لاسـتخدام المعنى بهذا المفهوم، منها مثلا: ما يذكـره ابن سلام الجمـحى من أن من الأمور التى انفـرد بها امرؤ الـقيس (عند من يقدمه على طبقته) . . أنه « فصل بين النسيب وبين المعنى »[١].

فامرؤ القـيس ـ فى نظر من يحتج له ـ اختص دون غيـره بأنه كان يخلص القول فى النسيب، ولا يخلطه بغيره من المعانى، أو الأغراض التى تليه فى القصيدة.

وقدامة بن جعفر حين يتحدث عن أغـراض الشعر يقصر حديثه على أعلام تلك الأغـراض فـى نظره وهى « المديح، والـهـجـاء، والـنسـيب، والمـراثى، والوصف، والتشبيه. . . ثم ينص صرحة على أنها معانٍ »[٢].

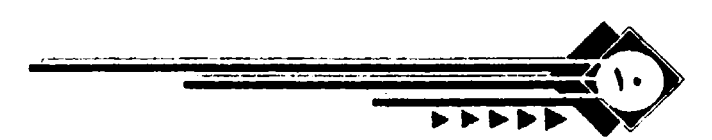
ويورد أبو الفرج الأصفـهانى شعرا لخالد بن يزيد الكاتب أنشـده فى بناء المعتصم لسر من رأى، ثم يقول: « فكانت أول ما أنشده فى هذا المعنى، فتبرك بها »[٣].

وقد استخـدم ابن طباطبا مصطلح المعنى بهذا المفـهوم غير مرة فى كتـابه « عيار الشعر » : فهـو مثلا يوجب على الشاعر أن يراعى فى ترتيبه للأغـراض داخل القصيدة الواحدة أن يكون بين كل غـرض وما يليه صلة لطيـفة تبرر تجاورهمـا، بحيث لا يكون الانتقال فجائيا من غرض إلى آخر ـ يقول:

(١) طبقات فحول الشعراء / جـ ١ / ٥٥ .

(٢) نقد الشعر / ١٣ .

(٣) الأغانى / ط ساسى / جـ ٢٠ ص ١٣٢ .



« فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه فى فنونه صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستماحة، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافى والنوق . . . بألطف تخلص وأحسن حكاية، بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله »(1).

ففيما تقدم من نصوص أطلق مصطلح المعنى مرادا به الغرض أو الفكرة العامة للقصيدة أو لعدد من أبياتها، والتى تمثل ـ فى نظر هؤلاء النقاد ـ المركز الرئيسى أو المحور الذى تنبثق منه الأفكار الجزئية وتلتف حوله.

وقد أولى النقاد بعض تلك الأغراض عناية خاصة لكثرة ترددها فى الشعر القديم، فأفاضوا فى الحديث عنها تحت اسم « أغراض الشعر » أو « فنون الشعر » أو «أعلام المعانى» .

ومن هذا المنطلق ألف أبو هلال العسكرى كتابه « ديوان المعانى » سالكا منهج قدامة فى الحديث عن أشهر الأغراض أو أعلامها ـ يقول فى مقدمته(2) :

« جمعت فى هذا الكتاب أبلغ ما جاء فى كل فن، وأروع ما روى فى كل نوع من أعلام المعانى وأعيانها، إلى عواديها وشذاذها، وتخيرت من ذلك ما كان جيد النظم، محكم الرصف، غير مهلهل رخو ولا متجعد فج . . » ثم جعل كتابه اثنى عشر بابا هى أعلام معانى الشعر عنده « التهانى ـ الاعتذار . . إلخ » .

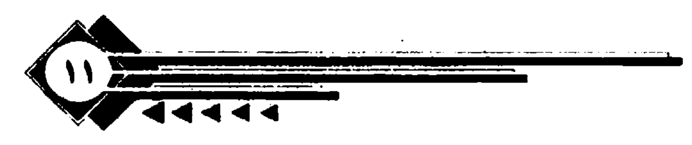
والأمر الذى يلفت النظر فى هذا المقام هو أن بعض النقاد قد أدرج التشبيه ضمن قائمة تلك المعانى العامة أو الأغراض، كما رأينا ذلك عند قدامة فى النص السابق، وكما نراه كذلك عند صاحب قواعد الشعر حيث حصر أغراض الشعر فى « المدح والهجاء، والمراثى، والاعتذار، والتشبيب، والتشبيه، واقتصاص الأخبار »(3)، وواضح ما فى ذلك من خلط؛ إذ من المسلم به أن التشبيه ليس غرضا (أو معنى بهذا المفهوم) يقصد لذاته كالمدح أو الهجاء، وإنما هو إحدى وسائل التعبير الفنية عن تلك الأغراض أو المعانى ـ فما سبب ذلك الخلط إذن ؟

---

(1) عيار الشعر / 32 وانظر / 111 .

(2) أبو هلال العسكرى / ديوان المعانى / مكتبة القدسى بالقاهرة سنة 152 جـ 1 / 7 وانظر / 14 .

(3) ثعلب / قواعد الشعر / دار المعرفة سنة 1966 / 28 تحقيق د / رمضان عبد التواب .



ينبغى للإجابة عن هـذا التساؤل أن نتعرف الأساس الذى بـنى عليه هؤلاء النقاد حصرهم لمعـانى الشعر أو أغراضه. فهـذا الأساس ـ فيما نرى ـ هو ما صـرح به قدامة بصدد تبريره للاقتصار على ذكر بعض الأغراض؛ فهو يقرر أنه اقتصر على ذكر الأعلام من تلك الأغراض، أو ما كان الشعراء عليه «أكثر حوما وعليه أشد روما»(١). فبناء على هذا الأساس تكون أغراض الـشعر هى المعانى العامـة التى يحس النـاقـد بكثـرة ترددها فى الشعر وتواردها على ألسنة الشعراء. وقـد كان من الطبيعى ـ بناء على هذا الأساس ذاته ـ أن يختلف النقاد فى حصر أغراض الشعر؛ ذلك لأن الإحساس بمدى تردد الغرض فى الشعر يتشكل لدى كل ناقد فى إطار محصوله الثقافى الخاص من الموروث الشعرى، ونظرته الخاصة إلى هذا الموروث، ومن ثم فلم يكد يتفق ناقدان فى هذا الحصر كما رأينا عند قدامة وثعلب وأبى هلال، وكما نرى عند المرزبانى وصاحب نقد النثر(٢).

والذى يعنينا فى هذا المجال هو أن الاعـتماد على كثرة التردد فى حـصر أغراض الشعر كان منزلقا جرّ بعض هؤلاء النقاد إلى إدراج التشـبيه ـ رغم كونه وسيلة تعبيرية ـ فى دائرة الأغراض أو المعانى؛ ذلك أن التشبيه كان أكثر الألوان البلاغية ذيوعا فى الشعر العربى(٣)، فقد افتـتن به الـشعـراء ـ منذ العصـر الجاهلى ـ فأكثـروا منه، وأجادوا فيه، بل إن الشاعـرية عند بعضهم لم تكن تعنى سـوى البـراعـة فى التشبيـه، فلقد روى أن عبد الرحمن بن حسان بن ثابت «جاء إلى أبيه ذات مرة باكيا يقول: لسعنى طائر، قال: فـصفـه لى يا بنى، فـقال: كـأنه ثوب حـبرة، قـال حسـان: قـال ابنى الشعـر ورب الكعبة»(٤).

وقد ازدادت فـتنة هؤلاء الشعراء بالتـشبيه بصـفة خاصـة فى فن أصيل من فنون الشـعر هو فن الوصـف، فلم يكن الوصف يعنى لديهم ـ غـالبـا ـ سوى القـدرة على تصوير الأشيـاء فى هيئة تشبـيهات قادرة على نقل الواقـع، ومن ثم فقد اقتربت كـلمتا (الوصف ـ التشبيه) لديهم اقترابا بلغ حد الترادف أحيانا.

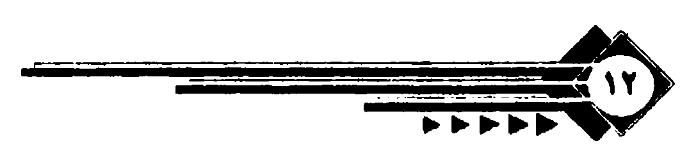
---

(١) قدامة / نقد الشعر ، ٣٥ .

(٢) انظر المرزبانى / الموشح / ١٧٢ ، ونقد النثر / ٨١ .

(٣) لعل تفسير هذه الظاهرة فى الشعر العربى لا يختلف كثيرا عما يقوله أحد النقاد المعاصرين فى هذا الصدد من أن التشبـيه أكثر شيـوعا من الاستعـارة فى العصور الاتباعيـة التى يكون فيها الشـعراء أقل حدة فى الخيال، وأكثر انصياعا لأحكام العقل والمنطق، والاستعارة أكثـر شيوعا من التشبيه فى العصور الابتداعية التى يشطح فيها الخيال فلا يكون فيها للعقل ضابط. انظر: تشارلتن / فنون الأدب / ٩ .

(٤) الحيوان / جـ ٣ / ٦٥ .



يتجلى لنا هذا الربط بين الوصف والتشبيه فى النص السابق، فالشعر فى نظر حسان (فى وصف الطائر) إنما هو تصويره بالتشبيه، ويتجلى ذلك أيضا فى رد ابن الرومى (الشاعر) على من وجه إليه اللوم قائلا: «لم لا تشبه تشبيه ابن المعتز وأنت أشعر منه؟ فقال له: أنشدنى شيئا من قوله الذى استعجزتنى فى مثله، فأنشده فى صفة الهلال:

فانظر إليه كزورق من فضة　　　قد أثقلته حمولة من عنبر

... فصاح واغوثاه !! ياللّه !! لا يكلف اللّه نفسا إلا وسعها، ذلك إنما يصف ماعون بيته لأنه ابن الخلفاء، وأنا أى شىء أصف؟ ولكن انظروا إذا وصفت (ثم يصف قوس الغمام فى أبيات تقوم على التشبيه)(١).

فهذا النص يكشف لنا عن الصلة القوية التى تمثلها الشعراء بين التشبيه والشعر بصفة عامة، ثم بينه وبين الوصف بصفة خاصة، بحيث يبدو أنهما لا يعنيان فى تصور ابن الرومى وسائله سوى شىء واحد.

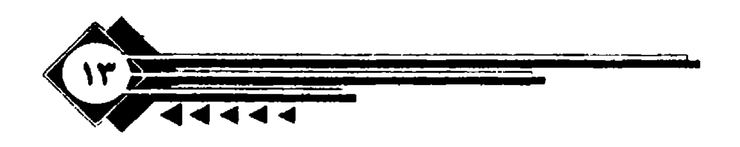
ولم يختلف موقف النقاد ـ من حيث الإعجاب بالتشبيه والافتتان به ـ عن موقف الشعراء؛ فلقد صارت البراعة فى التشبيه عندهم سببا جوهريا لتقديم الشاعر على أقرانه، والإشادة بشعره ـ يتجلى ذلك بوضوح فى موقف هؤلاء النقاد من امرئ القيس الجاهلى، وذى الرمة الإسلامى (وكلا الشاعرين قد اشتهر ـ لديهم ـ بالإكثار من التشبيه والإجادة فيه)، وحسبنا أن نشير إلى قول أبى عمرو بن العلاء :

« افتتح الشعر بامرئ القيس ، وختم بذى الرمة »(٢)، وقول ابن سلام عن امرئ القيس : « أحسن طبقته تشبيها، وأحسن الإسلاميين تشبيها ذو الرمة »(٣).

هذه الكثرة المحتشدة للتشبيهات فى الشعر العربى، وما ظفرت به من إعجاب لدى الشاعر المبدع والناقد على السواء قد كانت هى السبب ـ فى نظرى ـ فى عدّ التشبيه لدى بعض النقاد (ثعلب وقدامة) ضمن أغراض الشعر وأعلام المعانى؛ إذ إنه بذلك ينضوى تحت معيار «ما عليه الشعراء أكثر حوما وأشد روما».

---

(١) العمدة / جـ ٢ / ٢٧٣ .
(٢) البيان والتبيين / جـ١ ٤ / ٨٤ .
(٣) طبقات فحول الشعراء / جـ ١ / ٥٥ .



لقد حاول بعض الباحثين المعاصرين تفسير هذا المسلك لدى قدامة، ففسره بعضهم بأنه تأثر باتجاه اللغويين وبأستاذه ثعلب[1]، وفسره آخرون بأنه تأثر بالترجمة العربية لكتاب الشعر الأرسطى[2].

ومع أن لكل من الافتراضيين السابقين ما يبرره فى التكوين الثقافى لقدامة، فإن أيا منهما لم يحل القضية حلا حاسما فى نظرى، ذلك أننا لو سلمنا بصحتهما بالنسبة لقدامة لبقى التساؤل واردا: وما الذى دفع ثعلبا إلى هذا الخلط؟

ويبدو أن بعض النقاد الذى طرقوا هذا المجال بعد قدامة وأستاذه قد فطنوا إلى هذا الخلط لديهما فلم يصنعوا صنيعهما، وأحسوا بما أحس به الشعراء من قبل، وهو أن التشبيه إحدى الوسائل الفنية التى يكثر ترددها فى الشعر بصفة عامة، وفى شعر الوصف بصفة خاصة ـ يقول الرمانى[3] :

« أكثر ما تجرى عليه أغراض الشعر خمسة: النسيب، والمدح، والهجاء، والفخر، والوصف. ثم يعقب على ذلك وكأنه يدفع الوهم السابق قائلا: « ويدخل التشبيه والاستعارة فى باب الوصف » .

ومما يؤكد ذلك ما يقوله ابن رشيق عند حديثه عن الوصف: «الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف، وهو مناسب للشبيه مشتمل عليه»[4].

ولنا أن نتساءل الآن : إذا كان الغرض يمثل فى تراثنا النقدى مستوى من مستويات المعنى فى الشعر. فما طبيعة هذا المستوى؟ وما قيمته فى منظور هذا التراث؟

وبداية نود الإشارة إلى أن تحديد الغرض فى نص شعرى ما إنما هو نتيجة ذهنية يتصورها الناقد أو يستنتجها بطريقة اختزالية تجريدية يتجاوز بها بنية النص ونسيجه اللغوى المتفرد وأشكاله التعبيرية الخاصة، فغرض القصيدة هو الفكرة المجردة التى يتصورها القارئ أو الناقد مفترضا أنها «المحور» الذى دارت حوله أفكارها الجزئية وانبثقت عنه أبنيتها وصورها اللغوية.

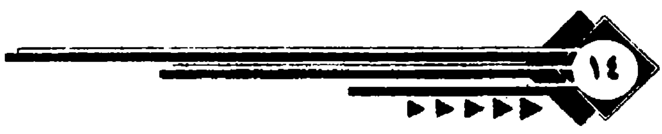
---

(١) الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى / ١٣٢ .

(٢) انظر د / شوقى ضيف ، البلاغة تطور وتاريخ ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الثانية بدون تاريخ. حيث يقول ص ٨٣ : « وإذا عرفنا أن متى بن يونس أكثر من وضع كلمة يشبهون بدلا من يحاكون فى ترجمته لكتاب الشعر عرفنا من أين جاء قدامة هذا الغلط » .

(٣) انظر : العمدة / جـ ١ / ١٢٠ .

(٤) المصدر السابق / جـ ٢ / ٢٩٤ .



من هذه الزاوية فإن قيمة الشعر الفنية لا تتعلق بالغرض الذى قيل فيه، بل بطريقة التعبير عنه، فالشعر إنما هو بناء لغوى خاص تنبع قيمته الجمالية من داخله لا من أى فكرة مجردة منه، أو قيمة خارجة عنه. وقد كان نقادنا القدماء على وعى بهذه الحقيقة؛ فعلى الرغم من كثرة حديثهم عن أغراض الشعر فإن أحكامهم النقدية لم تكن - فى الأعم الأغلب - تنصب على الغرض لذاته، بل على الشكل الفنى الذى يتحقق فيه، وكثيرا ما تردد فى هذا النقد أن الشاعرين قد يتفقان فى معنى واحد (بهذا المفهوم) فيحسن أحدهما ويخفق الآخر(١)، وهى مقولة يعكس ترددها وعى هؤلاء النقاد بأن الحكم على الشعر لا يكون بالغرض؛ فاتفاق الشاعرين فى غرض واحد لا يعنى اتفاقهما فى درجة الشاعرية إذ يبقى - مع هذا الاتفاق - لكل شاعر رؤيته الخاصة، ولكل قصيدة تحققها اللغوى الخاص.

وإذا كانت قيمة الغرض لا تتمثل - فى نظر هؤلاء النقاد - إلا فى طريقة التعبير عنه فإن ذلك يقود إلى تساؤل مؤداه : ما الصورة المثلى للتعبير عن الغرض فى نظرهم؟

والإجابة عن هذا التساؤل تتضح من خلال مناقشة المعايير الثلاثة التالية :

١ - المشاكلة بين التعبير والغرض .

٢ - احتذاء التقاليد .

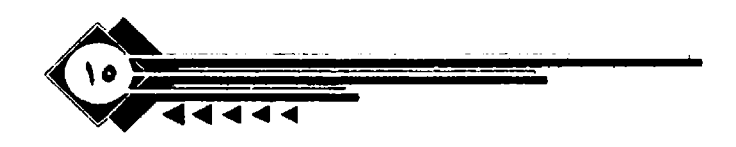
٣ - الإصابة .

أولا - المشاكلة بين التعبير والغرض :

لقد كان لكل غرض من أغراض الشعر - لدى هؤلاء النقاد - طبيعته الخاصة وماهيته المستقلة، وتتجلى تلك الخصوصية وهذا الاستقلال فيما يتناسب مع كل غرض من معان أو أفكار جزئية، وما يتلاءم معه من مواقف، وما يليق به من أشكال تعبيرية لا تليق بسواه؛ فللمدح قوائمه الخاصة ومقوماته التى تميزه عن الهجاء، ولكل من هذين استقلاله عن الغزل وهكذا، فلكل غرض دائرته الشعورية، وأنماطه التعبيرية التى لا تتداخل مع غيرها من الدوائر والأنماط - يقول القاضى الجرجانى(٢) فى هذا الصدد :

---

(١) انظر : الموشح / ٣١ - ٣٣ ، الموازنة / ١٨٤ و ما بعدها ، ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن / ٥٨ .
(٢) الوساطة / ١٩



«ولا آمرك بإجراء أنواع الشعر كله مجرى واحدا، ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه، بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعانى، فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك، ولا هزلك بمنزلة جدك، ولا تعريضك مثل تصريحك، بل ترتب كلا مرتبته، وتوفيه حقه، فتلطف إذا تغزلت، وتفخم إذا افتخرت، وتتصرف للمديح تصرف مواقعه، فإن المدح بالشجاعة والبأس يتميز عن المدح باللباقة والظرف، ووصف الحرب والسلام ليس كوصف المجلس والمدام، فلكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به، وطريق لا يشاركه الآخر فيه . . ».

لقد أراد الجرجانى بعباراته السابقة أن يلفت نظر الشاعر إلى ما يمكن أن نطلق عليه (التمايز التعبيرى بين الأغرض) ؛ فلكل غرض نهجه الخاص، وطرائقه التعبيرية الملائمة له، فعلى الشاعر - لكى يحقق هذا التمايز - إذا أراد القول فى غرض من الأغرض أن يلتزم بنهجه التعبيرى الخاص، فيتخذ له عدته ويصطنع من الوسائل والأدوات الفنية ما يشاكله.

ومن هذا المنطلق أحس النقاد بأن الإجادة فى أى غرض من تلك الأغراض تتطلب طاقة خاصة، واستعدادا فطريا خاصا، فليست الإجادة فى أحد تلك الأغراض دليلا على إمكان الإجادة فى غيره، فالشعراء - كما يقول ابن قتيبة(١) : «فى الطبع مختلفون، فمنهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء، ومنهم من يتيسر له المراثى ويتعسر عليه الغزل، وقيل للعجاج: إنك لا تحسن الهجاء؟ فقال: إن لنا أحلاما تمنعنا من أن نَظْلِم، وأحسابا تمنعنا من أن نُظْلَم، وهل رأيت بانيا لايحسن أن يهدم؟ وليس هذا كما ذكر العجاج، ولا المثل الذى ضربه للهجاء والمديح بشكل؛ لأن المديح بناء والهجاء بناء، وليس كل بان بضرب بانيا بغيره».

وقد حفل النقد العربى بنصوص كثيرة تلفت نظر الشعراء إلى(٢) تلك المشاكلة، وترسم لهم طريقها، وذلك بتوضيح ما يتناسب مع كل غرض من معان، وما يلائمه من أنماط تعبيرية خاصة، فلقد جاء فى وصية أبى تمام للبحترى:

---

(١) ابن قتيبة / الشعر والشعراء / دار المعارف بمصر تحقيق / أحمد محمد شاكر . . جـ ١ / ٩٣ - ٩٤ .

(٢) من ذلك ما يقوله صاحب نقد النثر :

« ومما ينبغى للشعر أن يلزمه فيما يقوله من الشعر الا يخرج فى وصف أحد ممن يرغب إليه أو يرهب منه أو يهجوه أو يمدحه أو يغازله أو يهازله عن المعنى الذى يليق به ويشاكله . . . ».



« فإن أردت النسيب فاجعل اللفظ رقيقا، والمعنى رشيقا، وأكثر فيه من بيان الصبابة، وتوجع الكآبة، وقلق الأشواق، ولوعة الفراق، وإذا أخذت فى مدح سيّد ذى أياد فاشهر مناقبه، وأظهر مناسبه. . . وكن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجسام »(١).

فالعبارات السابقة ـ وخاصة آخرها ـ واضحة فى الدلالة على وعى أبى تمام (كشاعر له خبرته الطويلة فى ميدان الشعر، ووعيه العميق بقيمه وتقاليده) بضرورة تلك المشاكلة بين كل غرض ووسائله التعبيرية الخاصة، فعلى الشاعر ـ فى نظره ـ أن يحشد طاقاته الذهنية، وقدراته التعبيرية فى إبداع الصورة التعبيرية الملائمة لكل غرض، فكما تتنوع أحجام الثياب أو أشكالها ـ فى يد الخياط الماهر ـ باختلاف الأجسام، فإن معانى الشاعر وألفاظه ينبغى أن تتنوع بتنوع الغرض الذى يريد فيه القول.

ويضع ابن رشيق القيروانى نماذج لهذه المشاكلة جاعلا العلم بها ضرورة للشاعر، بل أول خطوة يخطوها فى طريق الفن، فأول ما يحتاج إليه الشاعر ـ فى نظره ـ أن يعلم مقاصد القول «فإن نسب ذل وخضع، وإن مدح أطرى وأسمع، وإن هجا أخلّ وأوجع، وإن فخر خبَّ ووضع، وإن عاتب خفض ورفع، وإن استعطف حنّ ورجع»(٢).

كان على الشاعر ـ إذن ـ أن يتحرى مقتضيات الغرض، وما يشاكله من معان وقيم خاصة، فإذا ما أخل بذلك فانماعت أو تداخلت لديه الحدود فإن ذلك يعد انحرافا عن الجادة، يلفت نظره إليه الناقد ويعيبه به .

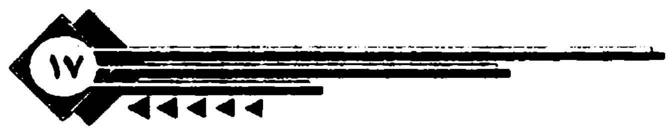
فقدامة بن جعفر يعيب قول الشاعر :

سلام ليت لسانا تنطقين به ... قبل الذى نالنى من صوته قطعا

قائلا(٣) : «فما رأيت أغلظ ممن يدعو على معشوقة أجادت فى غنائها بقطع لسانها؛ لأن المذهب فى الغزل إنما هو الرقة واللطافة، والشكل والدماثة، واستعمال الألفاظ اللطيفة المستعذبة المقبولة غير المستكرهة، فإذا كانت جاسية مستوخمة كان ذلك عيبا» .

---

(١) العمدة / جـ ٢ ص ١١٤ ـ ١١٥ .
(٢) السابق / جـ ١ ، ١٩٩ .
(٣) انظر نقد الشعر / ١٩١ ، والموشح / ٢٢٥ .



ومثل هذا ما يقوله ابن أبى عتيق لعمر بن أبى ربيعة تعليقا على أبيات له فى الغزل : « أنت لم تنسب بهن وإنما نسبت بنفسك ، وإنما كان ينبغى لك أن تقول: قالت لى فقلت لها فوضعت خدى فوطئت عليه »[1].

وكثيرا ما يعيب النقاد أبياتا من الشعر (من اعترافهم بجودتها) لأنها لم توضع فى الغرض الأكثر مناسبة لها فهم يقولون مثلا : لو قال كثير بيته :

فقلت لها يا عز كل مصيبة | إذا وطنت يوما لها النفس ذلت

فى وصف حرب لكان أشعر الناس . ويقولون فى قول القطامى فى وصف النوق:

يمشين رهوا فلا الأعجاز خاذلة | ولا الصدور على الأعجاز تتكل

لو جعل هذا الوصف للنساء دون النوق لكان أحسن، ويقولون فى قول كثير :

أسيئى بنا أو أحسنى لا ملومة | لدينا ولا مقلية إن تقلت

لو قال هذا البيت فى وصف الدنيا لكان أشعر الناس[2].

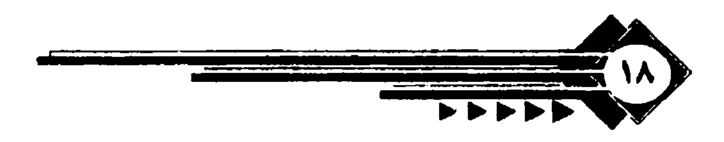
على أن أمثال تلك المواقف النقدية السابقة بما تتسم به من حدة وصرامة تثير فى النفس تساؤلا مؤداه: أكان فى حرص هؤلاء النقاد على تمايز الأغراض (ثم إلزام الشاعر بناء على ذلك بقوائم كل غرض وحدوده) تكبيل لحرية الشاعر أو حجر على أصالته وانطلاقه فى التعبير عن تجاربه الخاصة ؟

والإجابة عن ذلك تقتضى مناقشة الأساس الذى قام عليه مثل هذا النقد، وهذا الأساس هو ما سنوضحه من خلال مناقشة المعيار الثانى من معايير صورة التعبير عن الغرض: -

ثانيا ـ احتذاء التقاليد :

الإعجاب بالقديم، والإفادة منه، والحرص على تقاليده سمات بارزة فى تاريخ الآداب الإنسانية بوجه عام؛ فمن الظواهر الثابتة فى تطور تلك الآداب أن الجديد فيها فى أى عصر من العصور لا يبدأ من فراغ، بل إن هذا الجديد لا يكون إلا استثمارا

(١) العمدة / جـ ٢ ص ١٢٤ .
(٢) انظر عيار الشعر / ٨٥ ، الموشح / ٣٠٨ ، الصناعتين / ١١٠ .



للقديم، ووعيا بتقاليده، وبناء على دعائمه، وبهذا وحده استمرت حياة الفنون، وتواصلت تجارب الإنسان.

فالفن إنما يستمد قيمته من انطلاقه من تلك التقاليد التى رسخت قوائمها وأصبحت أشبه بقيم تاريخية قوية الدعائم، والفنان الجيد هو الذى لا يولى ظهره إلى التراث، وليس فى هذا غض من فنه أو أصالته، فكما يقول أحد النقاد المعاصرين: «خير ما فى عمل الشاعر، وأكثر أجزاء هذا العمل فردية، هى تلك التى يثبت فيها أجداده للشعراء الموتى خلودهم»(١).

ومن الملاحظ فى هذا الصدد أن الإعجاب بالقديم وإن كان فى الآداب الإنسانية ـ كما أسلفنا ـ إحدى الظواهر العامة فإن الخط البيانى له يكاد يبلغ ذروته فى أدبنا العربى القديم ونقده، فالسمة الغالبة على هذا الأدب وذلك النقد هى المحافظة على القديم، والاعتزاز به اعتزازا يكاد يبلغ حد التقديس أحيانا، ولا يعنينا الآن البحث فى أسباب تلك الظاهرة، وإنما الذى يعنينا هو بيان أثرها فيما نحن بصدد الحديث عنه، ففى ظل هذا الإعجاب ظفرت أغراض الشعر الجاهلى بقدر كبير من الثبات والاحترام بحيث أصبحت أشبه بقيم راسخة يرعاها الشاعر ويقيس إليها الناقد .

يقول الأصمعى : « طريق الشعر هو طريق شعر الفحول مثل امرئ القيس وزهير والنابغة من صفات الديار والرحل والهجاء والمديح والتشبيب ، وصفة الخمر والخيل والحروب ، والافتخار »(٢).

وينتقد أبو حاتم الرازى شعر الأعاجم لخلوه من تلك الأغراض، فليس فى هذا الشعر كما يصرح « مدح ولا هجاء ولا افتخار ، ولا فيه ذكر الحروب والوقائع، وتقييد الأنساب ونشر الأحساب »(٣).

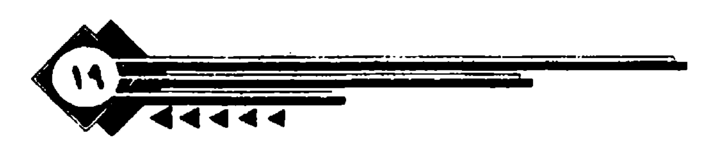
فأغراض القدماء فى نظر هذين الناقدين ليست مناط إعجاب واعتزاز فحسب، بل هى ـ فى الوقت ذاته ـ طريق الشعر، ووسائل الشاعر المحدث إلى التفوق والفحولة، والقصة التى تروى عن أبى العتاهية (شاعر الزهد فى العصر العباسى) تدل دلالة واضحة

---

(١) ت . س . إليوت/ مقالات فى النقد الأدبى. ترجمة د . لطيفة الزيات / ٦ .

(٢) الموشح / ٨٢ .

(٣) الزينة فى الكلمات الإسلامية العربية / ١٢٢ .



على أن الشعراء المحدثين قد أحسوا نحو تلك الأغراض بما أحس به النقاد، يقول عنه ابن الأبيّض[1] :

« قلت له ذات مرة : سمعت شعرك فى هذا المعنى فأحببت أن أستزيد منه، فقال: اعلم أن ما قلته ردىء . . فقلت: وكيف؟ قال: لأن الشعر ينبغى أن يكون مثل أشعار الفحول المتقدمين، أو مثل شعر بشار وابن هرمة، فإن لم يكن كذلك فالصواب لقائله أن تكون ألفاظه مما لا تخفى على جمهور الناس مثل شعرى، ولا سيما الأشعار التى فى الزهد، فإن الزهد ليس من مذاهب الملوك، ولا من مذاهب رواة الشعر ولا طلاب الغريب. . » .

وجدير بالذكر أن عبارات أبى العتاهية فى هذا النص ليست ـ فيما أرى ـ تعبيرا عن حقيقة إحساسه نحو شعره، بل ربما كانت افتخارا (بطريق غير مباشرة) بهذا الشعر الذى ابتدعه فى غرض لم يسبقه إليه الفحول من أسلافه المتقدمين،ونهج فيه نهجا تعبيريا خاصا به، يميل إلى سهولة اللفظ وبساطة التعبير، فعلى يد أبى العتاهية أصبح الشعر الزهدى كما يقول أحد الباحثين المعاصرين : «فنا عاما لا يقتصر على أصحاب النزعات الزهدية، بل أخذ الشعراء يتناولونه على أنه فن من فنون الشعر، لكل شاعر حق فى تناوله كما يقرض أحدهم الشعر فى بكاء الأحبة على الأطلال وليس له حبيب ولا طلل، أو يجعل صفاته لابنة العنب ولم تجر له فى حلق »[2].

على أن الافتخار الذى نستشفه من عبارات أبى العتاهية فى هذا الصدد لا ينفى اعترافه الصريح بأن الشعر ينبغى أن يكون مثل أشعار الفحول المتقدمين، الأمر الذى يشى بإحساسه بأن أغراض القدماء هى طريق التفوق والفحولة.

بيد أن هذا الإعجاب لم تقتصر دائرته فى تراثنا النقدى على الأغراض الشعرية التى طرقها الأقدمون فحسب، بل لقد اتسعت تلك الدائرة فشملت أمرين هما:

(أ) مجموعة المعانى الجزئية الخاصة بكل غرض .

(ب) نهج القصيدة.

---

(١) الأغانى / جـ ٣ / ١٥٥ .

(٢) د . عبد الحكيم حسان / التصوف فى الشعر العربى / ٢٨٨ .



(أ) المعانى الجزئية :

أشرنا ـ منذ قليل ـ إلى أن الناقد العربى قد نظر إلى الغرض على أنه المحور الذى تنبثق منه أو ترتد إليه المعانى الجزئية فى النص، وهنا نشير إلى أن ذلك الناقد نظر بعين الإعجاب إلى تلك المعانى التى تواردت على ألسنة الشعراء الأقدمين خاصة بكل غرض من الأغراض، فقد أصبحت هذه المعانى ـ فى نظره ـ بكثرة ترددها وتواردها فى هذا الغرض لازمة خاصة به، وعرفا ثابتا لا يحسن من الشاعر المحدث تجاوزه أو الخروج عليه، فللمدح معانيه الخاصة، وللهجاء كذلك، ولكل موصوف ـ أيا كان ـ صفاته الخاصة به التى لا يُقبل من المحدث الخروج عليها أو الإتيان بنقيضها، لأنها «طريقة العرب» فى وصفه.

فالمرأة ـ مثلا ـ قد وصفها العربى، بأنها مطلوبة متمنعة، ومن ثم فإن التهالك فى الصبابة بها والشوق إليها، والخضوع الذليل الذى يقابل منها بالتأبى والدلال، كل أولئك أصبح أشبه بتقاليد راسخة أو قيم متأصلة فى أذواق العرب، فإذا ما صور شاعر كابن أبى ربيعة تلك المرأة طالبة أو متهافته، فإن ذلك يمثل ـ فى نظر الناقد ـ إخلالا بتلك التقاليد وإضرارا بقضية الفن(١).

وفى موروثنا النقدى أمثلة كثيرة لذلك النقد القائم على أساس ما أسميناه «احتذاء التقاليد» أو على حد مصطلحات ذلك النقد «مذهب العرب» أو «طريقة العرب» .

فأبو تمام ـ على سبيل المثال ـ قد أخطأ فى وصف الحلم حين قال :

رقيق حواشى الحلم لو أن حلمه ... بكفيك ما ماريت فى أنه برد

والسبب ـ كما يقول الآمدى : «لأنى ما علمت أحدا من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقة، وإنما يوصف الحلم بالعظمة والرجحان والثقل والرزانة»(٢).

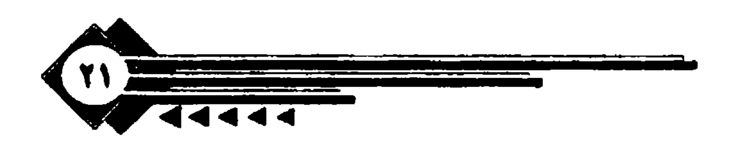
ويرد القاضى الجرجانى (اعتمادا على طريقة العرب فى المعانى) على العائبين على المتنبى قوله فى المديح :

تخط فيها العوالى ليس تنفذها ... كأن كل سنان فوقها قلم

---

(١) انظر العمدة / جـ ٢ ، / ١٢٤ ـ ١٢٥ .

(٢) الموازنة / ٦٣ .



زاعمين أنه أخطأ فى وصف عدوه بالحصانة، وأسنة أصحابه بالكلال - يقول الجرجانى: «ومن كان هذا قدر معرفته ونهاية علمه، فمناظرته فى تصحيح المعانى، وإقامة الأغراض عناء لا يجدى، وتعب لا ينفع، كأنه لم يسمع ما شحنت به العرب أشعارها من وصف ركض المنهزم، وإسراع الهارب، وتقصير الطالب وقولهم: إن الذى نجى فلانا كرم فرسه، والذى ثبطنى عنه سرعة ظرفه، ولم يعلم أن مذاهب العرب الممدوح بها شجعانهم التفضل عند اللقاء، وترك التحصن فى الحرب »[1].

فالجرجانى يعتمد فى (تصحيح المعانى وإقامة الأغراض) على مذاهب العرب، وما جرى عليه شعراؤهم من المبالغة فى وصف شجاعة الشجاع وجبن الجبان، فالأول لفرط شجاعته لا يتحصن فى الحرب، ولا يحمل إلا القليل الواهى من السلاح، والثانى لجبنه يبالغ فى التحصن والاحتماء، وعلى ذلك فإن المتنبى غير مخطئ - فى نظر الجرجانى - لجريانه فى فلك هذا المذهب . .

وإذا كان الجرجانى قد وقف فى صف المتنبى فى البيت السابق لموافقته «طريقة العرب» فإنه ينتقده فى موطن آخر لمخالفته لتلك الطريقة وذلك حيث يقول المتنبى :

ما بقومى شرفت بل شرفوا بى وبنفسى فخرت لا بجدودى

وهو فى ذلك - عند الجرجانى - مثل أبى جبلة حين قال :

وما سودت عجلا مآثر قومهم ولكن بهم سادت على غيرها عجل

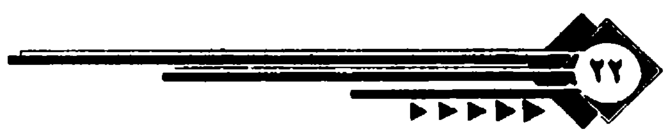
فكلا الشاعرين مخطئ فى نظره؛ لأن «طريقة المدح أن يجعل الممدوح يشرف بآبائه، والآباء تزداد شرفا به، فيجعل لكل منهم فى الفخر حظا، وفى المدح نصيبا»[1].

(ب) - نهج القصيدة :

أما نهج القصيدة، وما درج عليه الشعراء الأقدمون فيها من حيث البدء والختام وترتيب الأغراض فقد ظفر - كذلك - بقدر كبير من الإعجاب الذى أدى - فى هذا العصر - إلى ثباته ومراعاته لدى الشعراء المحدثين، وقد حاول بعض النقاد أن يلتمس مشروعية ثبات هذا النهج وبقائه، فسره بقوله :

---

(١) الوساطة / ٣٢٨ .



« إن مقصد القصيدة إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها؛ إذ كان نازلة العمد فى الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر . . . ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب. . . فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له عقّب بإيجاب الحقوق فرحل فى شعره، وشكا النصب والسهر، وسرى الليل وحر الهجير وإنضاء الراحلة والبعير. . فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل وقرر عنده ما ناله من المكاره فى المسير بدأ فى المديح، فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام. . »(١).

وسواء أعبر هذا التفسير عن الواقع النفسى للشاعر فى لحظة الإبداع فعلا، أم كان مجرد محاولة لتفسير هذا الواقع من ناقد معجب بالقديم - فإن ما يعنينا هو ما ارتبط بهذا التفسير أو ترتب عليه عنده من حرص على استمراره، وربط الإجادة الفنية عند الشاعر المحدث بالتمسك به .

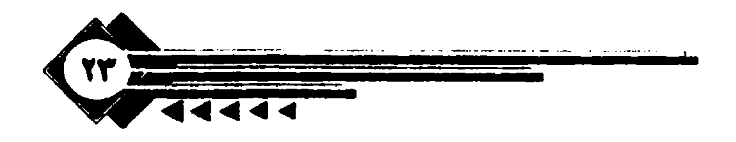
بل إن ابن قتيبة ليعقب على ذلك بما قد يبدو - للنظرة الأولى - حجرا على حرية ذلك الشاعر وتعصبا عليه، وتجاهلا لقدراته الفنية وطاقاته الإبداعية، وذلك حين يقول (بعد النص السابق مباشرة) :

« وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر، ويبكى عند مشيّد البنيان؛ لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافى، أو يرحل على حمار أو بغل فيصفهما، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذبة الجوارى، لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامى، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والورد والآس؛ لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرار . . »(٢).

أقول : إن النظرة الأولى لهذا النص قد ترى فيه حجرا على الشاعر المحدث وغضا من أصالته؛ ذلك لأن ابن قتيبة - كما يبدو لتلك النظرة - لا يُلزم ذلك الشاعر

---

(١) انظر الشعر والشعراء / جـ ١ / ٧٤ - ٧٥ .
(٢) السابق / ٧٦ - ٧٧ .



بالترتيب الموروث للأغراض داخل القصيدة فحسب، بل بجميع ما تردد فى هذه الأغراض من معان قديمة قد لا يكون لها أدنى صلة بواقع ذلك الشاعر أو بمعاناته، ولكن النظرة المتأنية القائمة على تفهم واع للنصوص تكشف غير ذلك، وتؤدى إلى عكس تلك النتيجة تماما .

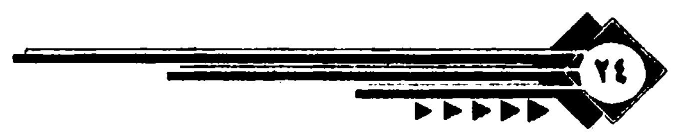
وأود هنا أن ألاحظ أمرين :

١ ـ أن نهج القصيدة (كما حدده ابن قتيبة) لا ينطبق إلا على نمط أو نوع معين من القصائد، أعنى قصائد المديح، أو بتعبير أدق القصائد التى يكون المديح فيها غرض الشاعر الأول فيما يرى هؤلاء النقاد، وتلك القصائد قد اكتسبت قدرا كبيرا من الذيوع فى البيئة العربية لعوامل وظروف خاصة، وهى فى هذا الذيوع قد التزمت ذلك النهج المعروف الذى يحدده ابن قتيبة، ومعنى ذلك أنه يشير إلى أن هذا النهج قد أصبح بهذا الذيوع والثبات أشبه بتقاليد راسخة لا يمكن تجاهلها، وينبغى ألا نرتب على ذلك ـ فيما أرى ـ أن ابن قتيبة قد جعل التزام الشاعر المحدث بتلك التقاليد ضربة لازب، بل الأولى أن يقال: إنه يدعوه إلى عدم الإتيان بما يعارضها، فإذا كان ما يأتى به ذلك الشاعر من جديد لا يتعارض مع تلك التقاليد فلا بأس به فى نظره، والرجل ـ إذا صح ما نستنتجه من عباراته الآن ـ يصدر عن نظرة ثاقبة، وتفهم واع للأمور؛ فالتجديد القائم على معارضة التقاليد لا معنى له، بل هو مجرد خواء أو معاصرة جوفاء .

ويبدو أن الشعراء المحدثين قد أحسوا بما أحس به ابن قتيبة فى تلك القضية، أعنى الإعجاب بالتقاليد والوعى بما لها من ثبات أو رسوخ لا يمكن تحطيمه، فليس من قبيل المصادفة أنا لا نكاد نعثر على الجانب السلبى (الذى حذر منه ابن قتيبة) فى قصائد المحدثين، فلم نجد شاعرا منهم يقف على منزل عامر، أو يرحل إلى ممدوحه على حمار أو بغل مثلا !!

فكأن ابن قتيبة إنما يصف واقعا شعريا التُزِم ـ ومازال يُلتزَم ـ فى نهج القصيدة، فهو ـ إذن ـ لم يحجر على الشاعر المحدث أو يتعصب عليه أو يحد من أصالته.

٢ ـ أن التزام الشاعر المحدث بالمعانى القديمة التى حددها ابن قتيبة (فى إطار عرضه لنهج القصيدة) لا يعنى التزامه بحرفية هذه المعانى (كما أديت فى القديم)؛ فالوقوف على الطلل، أو البكاء على الرسم العافى أو وصف الرحلة أو الناقة ـ كل هذه معان قد اكتسبت ثراء فى رحلتها الطويلة فى الشعر العربى، وأصبحت رموزا فنية ثرية



يمكن للشاعر المحدث استغلال ثرائها وصياغتهـا صياغة جديدة ليخرج منها معانيه الفنية الخاصة به، المعبرة عن تجاربه وقضاياه، والدالة على عبقريته وأصالته.

ولعل الثراء الكامن فى تلك المعانى القديمة هو ما أشار إليه ابن الأعرابى بقوله :

«أشعار القدمـاء مثل المسك والعنبر كلما حركـته ازداد طيبا»(١) فهذا «التحريك» الذى يزداد به الشعر القديم طيبا فى نظر ابن الأعرابى لا يعنى ـ فيما أرى ـ سوى النظرة إلى التراث الشعـرى نظرة واعية تتمثل مـا فيه من خصب، وتكشف عما فـيه من رموز ثرية يتذوق ثراءها الناقد، ويفيد منها ويستثمرها الشاعر.

التزام الشاعـر المحدث ـ إذن ـ بمعانى الأقدمين فى نهج القصـيدة (أو إلزامه بتلك المعانى) أمر ليس فيه حجر على أصالته «فحين يراد للشاعر المتأخر أن يقف على الأطلال حيث لا أطلال، ويحظر عليه أن يقف علـى المنزل العامر، وحين يراد له أن يرحل على ناقة أو بعير حيث لا ناقة ولا بعير... فإنما يراد له ذلك على أساس أن الأطلال والبعير والشيح ومـا إليها لم تعـد خرائب معينة أو حـيوانا معـينا، وإنما أصبح ذلك كله قيـمة خاصة، ورمزا خاصا، ولازمـة خاصة فى التعبير، وهذه القيم التعبـيرية تؤدى وظيفتها وتحدث أثرها بصيغـتها، وترددها الخاص لا بمعناها الواقعى الحرفـى، وهى إنما اكتسبت قيمـتها المؤثرة هذه من امتدادها فـى التراث، واستخدامـها مرة بعد مرة من قـبل شعراء متميزين»(٢).

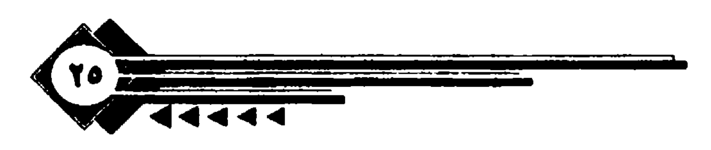
ولعل من المناسب أن نشير إلى أن عبـارات ابن قتيبة السابقة قـد أثارت كثيرا من الدارسين، ورأوا فيها قيودا تمنع الشاعر من ممارسـة فنه كما يشاء له خياله، وتغل إلهامه فلا تسمح له بالتحليق إلا فى دائرتها الضـيقة، وقد أضاف بعض هؤلاء الدارسين ـ بناء على هذا الفهم ـ أن ثمة تناقضا بين هذه العبارات وما صدر به ابن قتيبة مقدمة كتابه من إنصاف للشاعر المحدث، والتنويه بأن الجودة الـفنية (لا القدم) هى المقياس الذى يقيس به الشعر، فلقد قال فى أول تلك المقدمة :

«ولم يقصر الله الشعر والعلم على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده.. فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه

---

(١) الموشح / ٢٤٦ .

(٢) د. محمود الربيعى / نصوص من النقد العربى / ٢٢ .



له، وأثنينا عليه به، ولم يضعه عندنا تأخر قائله، ولا حداثة سنه، كما أن الردىء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه . . »[1].

والتناقض المفترض مؤداه : كيف ينصف ابن قتيبة الشعراء المحدثين فى أول مقدمته لكتابه، ثم يعود فيتعصب عليهم، ويلزمهم إلزاما بنهج القصيدة القديم، وبالمعانى القديمة التى ترددت فى ذلك النهج ـ هو إذن متناقض مع نفسه !! فهو تارة متعصب للقديم، وتارة أخرى داع إلى الجديد مفسح صدره للشعراء المحدثين »[2].

وإذا كان حديث ابن قتيبة ليس ـ كما أسلفنا القول ـ حجرا على الشاعر المحدث أو قيدا على إلهامه، بل هو لفت لنظر ذلك الشاعر إلى ما التفت إليه وأحسه بنفسه من ثبات التقاليد الفنية ورسوخها، فإن ذلك ينفى عن ابن قتيبة ـ بالتالى ـ هذا التناقض المفترض.

على أن دعوى التناقض هذه قد قامت ـ فيما أرى ـ على غير أساس، وذلك لسبب بسيط، وهو أن ابن قتيبة فى هاتين النظرتين (المشار إليهما) لم يكن يعنى أمرا واحدا، أو قضية واحدة حتى يُتصورّ وقوعه فى دائرة التناقض، فالنظرة الأولى هى نظرة إنصاف للشاعر المحدث، أما النظرة الثانية فهى نظرة فنية فى الشعر نفسه :

فهو فى النظرة الموضوعية الأولى : مهتم بالشاعر المحدث، معنىّ بتبرير مسلكه إزاءه، حيث ترجم فى ثنايا كتابه لكثير من هؤلاء الشعراء المحدثين أمثال العتابى والحسن ابن هانئ ومسلم وابن مناذر وغيرهم، ويبدو أنه بهذا التبرير يفند اتجاها ذائعا فى عصره (لا سيما عند اللغويين)، وهو التعصب ضد هؤلاء المحدثين وعدم الترجمة لهم، أو رواية شعرهم لا لشىء إلا لتلك الحداثة.

فى إطار هذا الاتجاه الذائع وجدنا أحكاما عامة تصدر على هذا الشاعر المحدث دون النظر فى شعره كالحكم بأنه مغلّب أو غير فحل مثلا[3]، بل إن النظرة فى هذا الشعر (وما قد يصحبها من استحسان) لم تكن تغير من موقف هؤلاء المتعصبين ضد هذا

---

(1) الشعر والشعراء جـ ١ / ٦٣ .

(2) انظر مثلا د. عبد الحميد سند الجندى / ابن قتيبة / سلسلة أعلام العرب عدد (٢٢) المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر / ٣٤٧ .

(3) توجد فى «الموشح» و «فحولة» الشعراء أمثلة كثيرة لتلك الأحكام.



الشعر، فابن الأعرابى مثلا حينما أنشد أبياتا من شعر أبى تمام «وهو لا يعلم قائلها استحسنها وأمر بكتبها، فلما عرف أنه قائلها قال: حرقوه»[1]!!

لم يرتض ابن قتيبة ـ كما يبدو من عباراته ـ هذا المسلك الذائع الذى يحكم على الشاعر بزمنه لا بشعره، وكأنه يدعو هؤلاء النقاد إلى مواجهة الشعر أولا، ثم الحكم على الشاعر من خلاله، ومن ثم كان تعاطف ذلك الناقد مع المجيدين من الشعراء المحدثين، فترجم لهم، وأفسح لأشعارهم مكانا فى كتابه «فكل من أتى بحسن ذكرناه له» ـ وتلك ـ لا شك ـ نظرة موضوعية بحق تدل على نضوج وسعة أفق.

أما النظرة الثانية : فهى نظرة فنية فى الشعر نفسه، تكشف عن أصالته، وتحدد تقاليده وتلفت نظر المحدثين إلى رموزه الثرية، داعية لهم إلى استغلال ما فيها من ثراء، وليس فى ذلك ـ بالطبع ـ تناقض مع ما قرره فى موقفه الأول .

ثالثا ـ الإصابة :

المعيار الثالث من معايير صورة التعبير عن الغرض هو الإصابة، وهو مصطلح يقصد به إصابة الشعر للغرض، أى أن يصوغ الشاعر من المعانى، ويأتى من الصفات ما يحقق الغرض تحققا قويا، فإذا كان لكل غرض وجود أو ماهية مستقلة، فالشعر المصيب هو الصورة المثلى لتحقق تلك الماهية، والشاعر المصيب هو الذى يستطيع بفطنته وذكائه أن ينفذ إلى تلك الماهية فيصورها، معتمدا فى إصابتها على ما هو جوهرى فى تحقيقها.

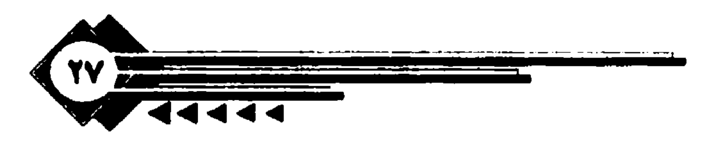
وعلى هذا فإن المدح المصيب هو ما يبلغ به الشاعر أقصى غاية بحيث يجعل من ممدوحه «مثالا» أو «نموذجا» للمدح، والغزل المصيب هو ما يرسم فيه الشاعر لمحبوبته صورة مثلى للمرأة المتغزل بها وهكذا.

ومن هذا المنطلق كثر حديث النقاد عن أنسب بيت، وأمدح بيت، وأهجى بيت[2] : إلخ.

ومصطلح الإصابة هو أحد المصطلحات المستمدة من البيئة البدوية (كالعمود أو البيت مثلا) فالشاعر المصيب كالرامى الذى يصيب الغرض أو الرمية، وقد أفصح الجاحظ عن ذلك بقوله:

---

(١) الموازنة ص ١٠ وانظر فى الموطن ذاته موقف الأصمعى من بيتى إسحاق الموصلى .
(٢) انظر فى ذلك: العمدة ، جـ ٢ / ١٢٠ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٧٥ .



«وهم يمدحون الحذق والرفق والتخلص إلى حبات القلوب، وإلى إصابة عيون المعانى ويقولون: أصاب الهدف إذا أصاب الحق فى الجملة، ويقولون: قرطس فلان، وأصاب عين القرطاس إذا كان أجود إصابة من الأول، فإذا قالوا: رمى فأصاب الغرة، وأصاب عين القرطاس فهو الذى ليس فوقه أحد، ومن ذلك قولهم: يفل المحز، ويصيب المفصل ويضع الهناء مواضع النقب»(١).

وعبارات الجاحظ تدل على أن الإصابة فى نظره درجات، أجودها على حد تعبيره: إصابة «عيون المعانى» أو «غرتها»، وهو يعنى بذلك تحقيق «النموذج» أو «الصورة المثلى» للغرض، ولعل هذا ما عناه بقول: «فهو الذى ليس فوقه أحد».

وإذا كان الجاحظ قد قرن إصابة الشاعر بإصابة الرامى للغرض(٢) فإن بعض النقاد (انطلاقا من هذا الفهم) قد سمى إخفاق الشاعر فى تحقيق تلك الإصابة إخلاء (والإخلاء هو انحراف السهم عن الرمية) :

يقول البحترى : «كنت فى مجلس فيه على بن الجهم، فتذاكرنا الشعراء المحدثين، فمر ذكر أشجع فقال فيه: «ربما أخلى»، فلم أدر ما قال، وأنفت من سؤالى عن معناه فنظرت فى شعر أشجع، فإذا هو ربما مرت له الأبيات مغسولة خالية من المعانى ، فعلمت أنه أراد ذلك، وأن معناه أن الرامى إذا لم يصب برشقه الغرض بشىء قيل: أخلى، فجعل ذلك قياسا»(٣).

فالعبارات الأخيرة فى هذا النص توضح لنا مدلول «الإخلاء»، فالمعانى التى قد تمر أبيات أشجع مغسولة منها ليست هى المعانى أو الأفكار الجزئية؛ إذ إن هذه لا يخلى منها الشعر بحال من الأحوال، وإنما المقصود بها الأغراض، أى أن شعر أشجع

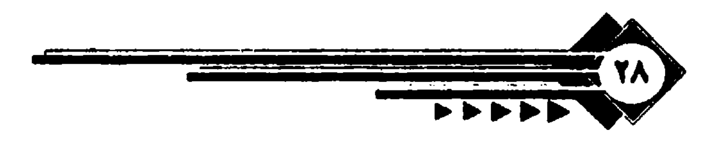
---

(١) البيان والتبيين جـ ١ / ١٤٧ .

(٢) ومما يؤكد هذا الفهم ما يقوله أبو على مسكويه فى التفرقة بين المعنى والغرض (والمعنى لديه ينصب على الفكرة الجزئية) ـ يقول:

« المعنى أمر قائم بنفسه مستقل بذاته، وإنما يصير له بعد أن يصير مرادا، وقد يكون معنى ولا يكون مرادا، وأما الغرض فأصله المقصود بالسهم ولكنه لما كان منصوبا لك تقصده بالحركة والإرادة فصار كالغرض للسهم ، فاستعملت هذه اللفظة ههنا على التشبيه» أبو حيان التوحيدى ومسكويه / الهوامل والشوامل / ١٤ .

(٣) أبو بكر محمد بن يحيى الصولى / الأوراق / ط العبادى بالقاهرة سنة ١٩٣٤ / ٨١ . وانظر الموشح/ ٢٩٥ .



إنما صار مخلى أو مغسولا من المعانى لافتقاده - فى نظر هذين الشاعرين - الإصابة بمعناها سالف الذكر.

وقد أورد المرزوقى فى حديثه عن عمود الشعر مصطلح الإصابة فى الوصف، وجعل عياره ما أوتيه الأديب من ذكاء وفطنة «فبهما يدرك ما هو أشد لصوقا بالشىء فيكون من صفاته الأساسية، وما لا يكون ذا لصوق وامتزاج به لا يكون من الصفات الأساسية»(١).

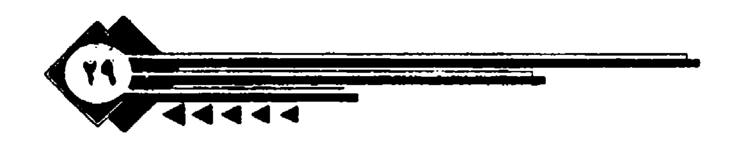
فالإصابة تتحقق - فى نظر المرزوقى - بالاعتماد فى تصوير الشىء على ما هو جوهرى أو حقيقى من صفاته لا ما هو عرضى أو زائل من تلك الصفات، والشاعر إنما يهتدى لذلك بحسه المرهف، وطبعه المواتى، وذكائه الخلاق، ومقتضى تلك النظرة أن الفن ليس رصدا للواقع، أو نقلا أمينا له، فالفن إنما هو اختيار، والشاعر العبقرى يختار فى رسم نماذجه عناصر تخلد لا أعراضا تزول، ومعنى ذلك أن «الإصابة»، فى نظر المرزوقى هى طموح إلى رسم مثل عليا تتجاوز حرفية الواقع لتسمو به، وتقوده إلى طريق الكمال.

وقد تردد مصطلح الإصابة غير مرة على لسان قدامة بن جعفر فى أثناء حديثه عن أغراض الشعر، حيث أخذ يحدد فى كل غرض مجموعة المعانى أو الصفات اللائقة به، والتى تتحقق بها - فى نظره - تلك الإصابة، فمدح الرجال يكون بالعقل والشجاعة والعدل والعفة، ومن ثم كان «القاصد لمدح الرجال بهذه الأربع الخصال مصيبا، والمادح بغيرها مخطئا، وتتحقق إصابة الغرض فى الهجاء بأن يعمد الشاعر إلى أضداد الصفات السابقة «فكلما كثرت أضداد المديح فى الشعر كان أهجى له»، والنسيب المصاب به الغرض «هو ما كثرت فيه الأدلة على التهالك فى الصبابة، وتظاهرت فيه الشواهد على إفراط الوجد واللوعة»(٢).

ونظرة إلى تلك الصفات التى يحددها قدامة لتحقيق الإصابة فى أغراض الشعر، تكشف لنا أنها صفات نفسية أو فضائل خلقية، ومغزى ذلك أن «النموذج» فى الشعر ينبغى أن يكون فى نظره «نموذجا إنسانيا» غايته تهذيب الإنسان وتربيته، والسمو به فى

(١) شرح ديوان الحماسة / جـ١ / ١٦ .

(٢) نقد الشعر / ٣٩ ، ٥٥ ، ٧٣ . وانظر ص ٦٠ ، ٦١ ، ٧٣ ، ٧٤ .



درجات الإنسانية، ومن ثم فإنه لا يقوم إلا على ما هو جوهرى فى ذلك الإنسان من فضائل وصفات، ومن هنا كان إعجاب قدامة بمقالة عمر بن الخطاب فى زهير:«إنه لم يكن يمدح الرجل إلا بما يكون فى الرجال»(١).

وبناء على ذلك فقد استبعد قدامة من الإصابة فى المدح كل ما كان قائما على أوصاف الجسم من جمال أو زينة مثلا، أو على ما يمتلكه الإنسان من مال، أو ما يختص به من جاه، أو ما يحوزه من سلاح وعتاد أو ما إلى ذلك؛ إذ إن هذه كلها أمور عرضية فيه لا صفات جوهرية تصلح لبناء ذلك «النموذج الإنسانى»، وحسبنا أن نشير فى هذا الصدد إلى استشهاد قدامة بموقف عبد الملك بن مروان من قول كثير فى مدحه:

على ابن أبى العاصى دلاص حصينة ... أجاد المسدى نسجها وأذالها
يئود ضعيف القوم حمل قتيرها ... ويستظلع القرم الأشم احتمالها

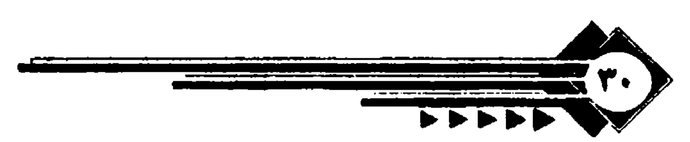
فقال له عبد الملك: قول الأعشى لقيس بن معدى كرب أحسن من قولك حيث يقول له:

وإذا تجىء كتيبة ملمومة ... شهباء يخشى الزاهدون نهالها
كنت المقدم غير لابس جنة ... بالسيف تضرب معلما أبطالها(٢)

وقدامة يوافق عبد الملك على أن تصوير الأعشى للشجاعة أجود من تصوير كثيّر، فكثيّر قد اعتمد فى تصويره للشجاعة على الصفات العرضية لها من كثرة السلاح والعتاد، أما الأعشى فقد بالغ فى تصويرها وجعلها شجاعة حقة لا تحتمى بالأسلحة أو تتوارى خلف الحصون، والمبالغة على حد تعبير قدامة «أحسن من الاقتصار على الأمر الوسط»، وبعبارة أخرى: استطاع الأعشى أن يجعل من ممدوحه «نموذجا» أو «مثالا» فى الشجاعة على حين أخفق كثيّر فى ذلك.

ومن هذا المنطلق استجاد كثير من النقاد «المبالغة» أو «الغلو» أو «الإفراط» فى الشعر، لأنها ـ فى نظرهم ـ أدوات فنية لتحقيق «النموذج» أو «المثال الشعرى»، وقد دارت تعريفاتهم لتلك الألوان حول محور واحد هو «الارتفاع بالمعنى إلى أقصى

(١) انظر السابق / ٣٨ .
(٢) انظر السابق / ٤١ .



غاية»(١)، وهو ما نعنيه الآن بعبارات: التجاوز عن حرفية الواقع أو معطياته والتركيز على حقيقته أو الصفات الجوهرية الدالة على تلك الحقيقة.

يقول قدامة بن جعفر مرجحا مذهب الغلو فى الشعر على مذهب الاقتصار على الحد الوسط :

« إن الغلو عندى أجود المذهبين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديما، وقد بلغنى عن بعضهم أنه قال: أحسن الشعر أكذبه، وكذا نرى فلاسفة اليونانيين فى الشعر على مذهب لغتهم، ومن أنكر على مهلهل والنمر وأبى نواس قولهم المتقدم ذكره فهو مخطئ؛ لأنهم وغيرهم ممن ذهب إلى الغلو إنما أرادوا به المبالغة والغلو بما يخرج عن الموجود، ويدخل فى باب المعدوم، فإنما يريد به المثل وبلوغ النهاية فى النعت وهذا أحسن من المذهب الآخر »(٢).

فقدامة يعلل استجادته لأمثلة المبالغة والغلو، بأنها لا تتجاوز الحد الأوسط ببلوغها النهاية فى النعت وخروجها عن الموجود إلى المعدوم إلا لغاية فنية هى تحقيق المثال الشعرى، وقدامة إذ يدعم رأيه هذا بالإشارة إلى الفلاسفة اليونانيين إنما يريد ـ فيما يبدو لى ـ أرسطو الذى صرح صاحب «نقد النثر» باسمه فى هذا الصدد»(٣).

وحقا كان فى التراث الأرسطى فى البيئة العربية ما يدعم هذا الرأى عند قدامة، فلقد جاء فى كتاب الخطابة لهذا الفيلسوف: «وينبغى أن يحتال بكل جهة لتكبير الصغير إذا هو وصف، فإن الوصف يبنى من التكبير أو التعظيم»(٤).

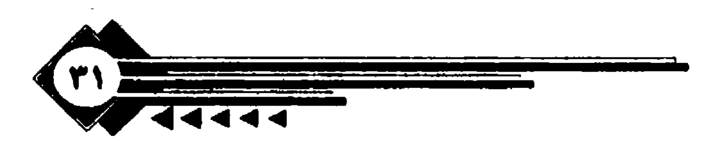
والنقد العربى حافل بمواقف كثيرة لاستجادة النقاد للمبالغة فى الشعر وتبريرها بأنها إذ تتجاوز الواقع إنما تحقق نموذجا مثاليا له.

ومن المواقف النقدية المبكرة فى ذلك موقف امرأة امرئ القيس فى الموازنة بين شعره وشعر علقمة فى وصف الفرس، حيث فضلت على قول امرئ القيس :

فللزجو ألهوب وللساق درة وللسوط منه وقع أهوج منعب

---

(١) انظر فى تعريف المبالغة والغلو: نقد النثر / ٧١ ، والصناعتين / ٢٨٠ ، ٢٨٧ .
(٢) قدامة / نقد الشعر / ٣٧ وانظر أمثلة الغلو التى أشار إليها ، ٣٥ ـ ٣٦ .
(٣) انظر نقد النثر / ٩٠ .
(٤) أرسطو طاليس / الخطابة / الترجمة العربية القديمة / النهضة المصرية سنة ١٩٥٩/ ٢١٧ .



قولَ علقمة :

فـأدركـهـن ثانيـا من عنـانه　　　يمر كـمـر الرائح المتـحـلب

ثم قالت لامرئ القيس : « علقمة أشعر منك، فقال: وكيف ذلك؟ قالت: رأيتك ضربت فرسك بسوطك، وحركته بساقك، ورأيته أدرك الصيد ثانيا من عنانه»(١).

فعلقمة ـ فى نظر تلك المرأة ـ أشعر من امرئ القيس لأن الفرس الذى صوره قوى متوثب يدرك فريسته مكتمل النشاط، أو لنقل: إنه نجح فى أن يصور بشعره نموذجا مثاليا للفرس الجيد.

وقد تقبل الذوق العربى ـ فيما يبدو ـ مبالغات الشعراء من أجل تلك الغاية الفنية لا سيما فى شعر المديح، حيث كان السبق الفنى فيه (فضلا عن العطاء المادى) لمن يبرز فى هذا الميدان، بل إن الممدوح قد كان يلفت نظر مادحه ـ إذا ما أخفق أو قصر ـ إلى ذلك .

فلقد « دخل الأخطل على عبد الملك بن مروان فقال: يا أمير المؤمنين قد امتدحتك فاستمع منى، فقال عبد الملك: إن كنت إنما شبهتنى بالصقر والأسد فلا حاجة لى فى مدحك، وإن كنت قلت كما قالت أخت بنى الشريد لأخيها صخر فهات، فقال الأخطل: وما قالت يا أمير المؤمنين؟ قال: هى التى تقول:

وما بلغت كف امرئ متناول　　　من المجد إلا حيث ما نلت أطول

وما بلغ المهدون فى القول مدحة　　　وإن أطنبوا إلا الذى فيك أفضل

وجارك محفوظ منيع بنجوة　　　من الضيم لا يبكى ولا يتذلل

فقال الأخطل : والله لقد أحسنت القول، ولقد قلت فيك بيتين ما هما بدون قولها، فقال: هات، فأنشأ يقول:

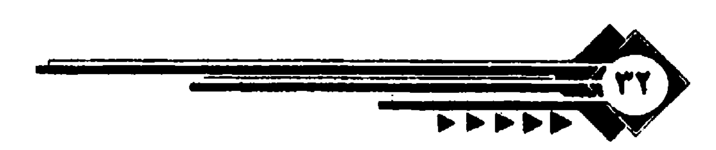
إذا مت مات الجود وانقطع الندى　　　من الناس إلا من قليل مصرّد

وردت أكف السائلين وأمسكوا　　　من الدين والدنيا بخلف مجدد(٢)

---

(١) انظر فى تلك القصة: الموشح / ٢٨ ـ ٣٠ ، عيار الشعر / ٩٦ .

(٢) أبو أحمد الحسن بن عبد الله العسكرى / المصون فى الأدب / ٦٣ ـ ٦٤ .



والقصة السابقة تدل (فوق دلالتها على استجادة الممدوح للمبالغة) على وعى الشعراء بذلك، فالمدح الجيد فى نظر الأخطل ـ كما يبدو من شعره ومن استحسانه لشعر الخنساء ـ هو ما اعتمد الشاعر فيه على المبالغة حتى يجعل من ممدوحه نموذجا يحتذى .

نستطيع ـ إذن ـ القول : إن الغاية الفنية التى يحققها الشعر بالمبالغة أو الغلو قد جعلت تجاوزه للواقع تجاوزا مبررا فى نظر هؤلاء النقاد، فالشعر فى نظرهم ليس تسجيلا لهذا الواقع وجزئياته، ومقتضى ذلك أن الصدق بمعناه الواقعى لا قيمة له فى تلك النظرة، وهى من غير شك نظرة واعية لقيمة الفن ودوره تحسب لهؤلاء النقاد فى تلك الحقبة المبكرة من تاريخ النقد .

يقول أحد النقاد المحدثين :

« من الواضح أن الصدق الذى ننشده فى الفنون ليس صدقا تاريخيا، فجل ما يصوره الرسم أو القصة من حوادث لا علاقة له بأن الحوادث قد وقعت فعلا، أو أنها وقعت بنفس الكيفية التى يمثلها الرسم أو القصة، وقد يمتدح الناس أحيانا صورة أو تمثالا بأنه يفوق فى جماله أى إنسان عاش على ظهر الأرض . . وقد سمعت قصة قديمة تقول: إن ترنو (أو وسلر) . . . قال له مرة قائل معلقا على إحدى الصور :

«إنى لم أر غروبا كهذا قط فكان جوابه : ولكن ألا تحب أن يتاح لك ذلك؟»(١).

بقى أن نسأل: إلى أى حد استجاد هؤلاء النقاد المبالغة والغلو فى الشعر ؟

تقتضينا الإجابة عن هذا السؤال أن نعود إلى مفهوم الإصابة لدى هولاء النقاد فهى ـ كما أسلفنا ـ البلوغ بالمعنى إلى أقصى غاياته حتى يصير نموذجا، ومقتضى ذلك أن المبالغة تستجاد ما أدت تلك الغاية الفنية،أما إذا لم تحقق تلك الغاية وأدت ـ بالتالى ـ إلى غموض المعنى وتعميته، فإنها تمثل عبئا ثقيلا على كاهل الشعر، وتعد عيبا فاحشا فيه، وهذا ما رفضه النقاد القدماء تحت مصطلح « الإحالة » :

يقول القاضى الجرجانى فى التفرقة بين المستجاد والمعيب من تلك الألوان :

« فأما الإفراط فمذهب عام فى المحدثين، وموجود كثيرا فى الأوائل، والناس فيه مختلفون، فمستحسن قابل، ومستقبح راد، وله رسوم متى وقف الشاعر عندها ولم

---

(١) أ . ف . جاريت ، فلسفة الجمال / دار الفكر العربى / ٣٦.



يتجاوز الوصف حدها، جمع بين القصد والإبيتيفاء، وسلم من النقص والاعتداء، فإذا تجاوزها اتسعت له الغاية، وأدته الحال إلى الإحالة، وإنما الإحالة نتيجة الإفراط، وشعبة من الإغراق، والباب واحد. ولكل درج ومراتب »[1].

فالإحالة معيبة فى نظر الجرجانى ، لأنها تتجاوز الرسوم التى ينبغى أن يقف عندها الشاعر لتحمد مبالغته أو يستجاد إفراطه،وتلك الرسوم ـ فيما أرى ـ هى وضوح المعنى فى إطار الغاية التى يصل إليها الشاعر، أو النموذج الذى يرسمه، أما تجاوز الشاعر لتلك الرسوم فإنه يؤدى إلى تعمية المعنى وإحالته.

ويمكننا القول بناء على ذلك : إن النموذج الشعرى الذى يتوصل الشاعر إلى إصابته بالغلو أو الإفراط ينبغى ألا تنبتّ الصلة بينه وبين الواقع، فليس للشاعر أن يناقض هذا الواقع، أو يصور ما يستحيل وقوعه فيه، ومعنى ذلك أن الشاعر وإن تجاوز حرفية الواقع فإن الصلة بين النموذج الذى يرسمه والواقع ينبغى أن تظل ماثلة على نحو ما، بحيث يظل النموذج صورة أسمى للواقع تعمل على تطويره، وتدفع به فى طريق الكمال، وبهذا يقوم الفن بدور فعال فى تطوير الحياة، والسير بها قدما إلى الأمام.

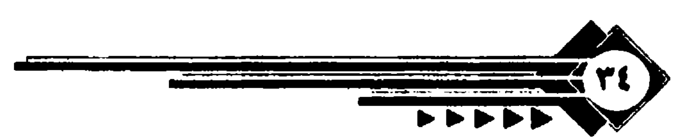
ومن هذا المنطلق يرى قدامة بن جعفر فى «الغلو» تجاوزا «فى نعت ما للشىء أن يكون عليه، وليس خارجا عن طباعه . .»[2]. ولعله من أجل ذلك أيضا جعل مخارج أمثلة الغلو التى يستجيدها على «يكاد» فيقول ـ مثلا ـ فى قول أبى نواس :

وأخفت أهل الشرك حتى إنه   لتخافك النطف التى لم تخلق

يقول : «وفى قوله حتى إنه لتهابك قوة لتكاد تهابك»[3].

وقد تابعه أبو هلال العسكرى فى ذلك إذ يقول: «وإذا تحرز المبالغ، واستظهر فأورد شرطا أو جاء بكاد سلم من العيب»[4].

(١) الوساطة / ٣١٧ .
(٢) انظر : نقد الشعر / ١٢٥ وما بعدها .
(٣) السابق / ٣٨ ، ١٢٦ .
(٤) الصناعتين / ٢٨٦ .



فتخريج أمثلة الغلو فى نظر هذين الناقدين على المقاربة المستفادة من الفعل (يكاد)، ثم اشتراط قدامة عدم خروج النعوت فى الغلو عن طباع الشىء ـ كل ذلك يدل على أن الغلو فى نظر هذين الناقدين (كما هو عند الجرجانى) ينبغى ألا يُتخذ وسيلة لمناقضة الواقع أو الانفصال نهائيا عنه .

يمكننا القول فى النهاية إذن : إن الصورة المثلى للتعبير الفنى عن الغرض الشعرى هى ـ فى نظر نقادنا القدماء ـ تلك التى تساير فيها القصيدة (من حيث بناؤها وأفكارها الجزئية وصورها التعبيرية) تقاليد الغرض الذى تقال فيه، تلك التقاليد التى تأصلت بترددها فى التراث الشعرى الذى ظفر ـ كما أشرنا ـ بإعجاب الشاعر والناقد على السواء.

* * *



الفصل الثاني

الفكرة الجزئية

(أ) الطابع التجريدى للفكرة.

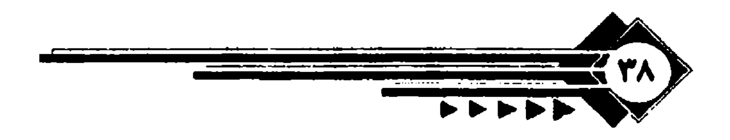
(ب) خصائص الفكرة.

(أ) الطابع التجريدى للفكرة :

إطلاق مصطلح المعنى على المادة الفكرية المجردة فى البيت أو القصيدة هو أكثر استخدامات المصطلح شيوعا فى نقدنا العربى القديم، فمعنى البيت هو الفكرة الجزئية التى يجردها أو يستقطرها الناقد منه، قد تكون تلك الفكرة مجرد حكمة أو حقيقة عقلية، أو صفة لممدوح أو مرثى، أو ما إلى ذلك من أفكار قد يحددها الناقد أو (يشير إليها) بلغة نثرية مباشرة .

ومن الطبيعى أن البحث عن تلك الأفكار فى عمل شعرى يقتضى تعريته من أخص سماته الماثلة فى قالبه الفنى وأشكاله التعبيرية الخاصة؛ إذ إن الشعر ليس فكرة فحسب، وإنما هو فكرة تصورت بصورة خاصة، وامتزجت بشكل تعبيرى خاص، أى أن المعنى (بهذا المفهوم) ليس معنى شعريا، فالمعنى أو المضمون الشعرى لا يتمثل بحال من الأحوال فى غير صياغته أو شكله الفنى.

ونستطيع أن نلمح هذا الاتجاه التجريدى فى البحث عن المعنى، وما اقترن به من قصر المصطلح على الدلالة الفكرية المجردة فى كثير من الكتابات النقدية فى موروثنا القديم، ويبدو ذلك واضحا فى إلحاح كثير من هؤلاء النقاد (بصدد حديثهم عن طريقة تحديد هذا المعنى) على عبارات تحمل معنى التجريد مثل «التفتيش» أو «الحذف» أو «التنقير» أو «الكشف»، فهى عبارات تدل صراحة على أن المعنى الذى يتحدد عن طريقها ماثل أو كامن تحت غلاف الصياغة، وأن على الناقد لكى يصل إلى هذا المعنى



أن يفض هذا الغلاف، ويتخطاه إلى محتواه، ومقتضى ذلك أن اللغة لا تخلق المعنى (بهذا المفهوم) وإنما هى مجرد وعاء يصب فيه، أو كساء يرتديه.

فابن قتيبة إذ يقسم الشعر إلى أربعة أضرب يقول عن الضرب الثانى منها إنه «حسن لفظه وحلا فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة فى المعنى»(١).

وقد بنى ابن قتيبة تقسيمه للشعر على أساس نظرة ثنائية له (سنزيدها بيانا بعد قليل) تراه لفظا ومعنى أو صورة وفكرة، وبناء على تلك النظرة تصبح لألفاظ الشعر أو صياغته خصائصها وسماتها المستقلة التى قد تختلف أو تتوافق مع ما للمعنى من خصائص وسمات، فقد يجود المعنى فى صياغة رديئة، وعلى النقيض من ذلك قد لا تحمل الصياغة الجيدة معنى جيدا كما يرى ابن قتيبة فى أمثلته لهذا الضرب الثانى من أضرب الشعر.

وهذا التقسيم فى ذاته دليل على أن مصطلح المعنى لدى ابن قتيبة لا ينصرف فى هذا الموطن إلى المعنى الشعرى الذى يستشف من صياغته، ويدور فى فلكها جودة وقبحا، بل إن المعنى لديه ـ هنا ـ هو الفكرة المجردة التى يفتش عنها وراء الصياغة، ولذا فإن قيمتها لا تستمد من تلك الصياغة، بل من أمور أخرى خارجة عنها(٢).

هذه النظرة التجريدية فى البحث عن المعنى والتفتيش عنه عند ابن قتيبة نجدها لدى ابن طباطبا فى القرن الرابع؛ فهو يصرح بأن على الناقد أن يتهم ذكاءه إن لم يستطع تجريد المعنى فى شعر ما، لا سيما فى شعر الأقدمين (الذى يحتج به)، وعليه أن يتهم ذكاءه، ويعاود النظر فيما استغلق عليه فهمه، فربما استطاع أن يحصل على خبيئته الفكرية بالبحث والتنقير ـ يقول ابن طباطبا:

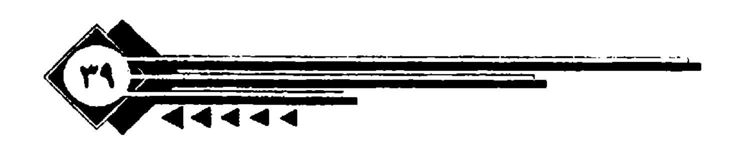
«فإذا اتفق لك فى أشعار العرب التى يحتج بها تشبيه لا تتلقاه بالقبول، أو حكاية تستغربها فابحث عنه، ونقر عن معناه، فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها، وعلمت أنهم أدق طبعا من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته»(٣).

---

(١) الشعر والشعراء جـ ١ / ٦٩ .

(٢) سنعود إلى بيان جودة المعنى (بهذا المفهوم) لدى ابن قتيبة وابن طباطبا بعد قليل .

(٣) عيار الشعر / ١١ .



لقد بنى ابن طباطبا رأيه ـ فيما يبدو ـ على أساس أن فى كل صورة تشبيهية معنى كامنا فيها هو سر قيمتها وقبولها لدى القارئ، وعلى الناقد أن ينقر عن هذا المعنى فى كل تشبيه ورد عن القدماء، أو لنقل: عليه أن يتجاوز القالب الفنى للصورة باحثا عما هو مخبوء أو كامن خلفه من فكرة مجردة.

ونجد دليلا آخر على تلك النزعة التجريدية، وما اقترن بها من قصر المصطلح على الفكرة المجردة التى يصل إليها الناقد بالتنقير أو التفتيش وراء الشكل فيما يقوله أصحاب البحترى فى شعر أبى تمام، فهو فى نظرهم: «يتبهرج عند التفتيش والبحث، ولا تصح معانيه على التفسير والشرح»(١).

والعبارة السابقة يفسر آخرُها أولَها، أعنى أن ما يعنيه هؤلاء ببهرجة شعر أبى تمام عند التفتيش هو أن هذا الشعر ـ فى نظرهم ـ لا يتضمن أفكارا مجردة واضحة يستطاع «شرحها» أو «تفسيرها» بلغة نثرية أو تقريرية، ولكلمتى الشرح والتفسير دلالتهما الواضحة فى ذلك، فكأن شعر أبى تمام بتجديده فى صياغته، ومذهبه الشعرى القائم ـ فى نظرهم ـ على التكلف والإفراط فى البديع، كان يمثل عقبة فى سبيل تجريد أفكاره أو التفتيش عنها.

ويبالغ أبو حاتم السجستانى فى حكمه على هذا الشاعر نفسه فيقول عن شعره:

« ما أشبه شعر هذا الرجل إلا بخلقان لها روعة وليس لها مفتش »(٢).

والسجستانى ـ هنا ـ يعترف بروعة شعر أبى تمام، وهى روعة قد تمثلت لديه ـ لاشك ـ فى صياغة هذا الشعر وشكله الفنى، كما يبدو ذلك واضحا من تشبيهه لهذا الشعر بالخلقان، إلا أنه لا يتخذ من تلك الروعة الماثلة فى الشكل طريقا لاستشفاف مضمون شعرى رائع، بل إنه يتجاوز هذا الشكل باحثا خلفه عن أفكار يبدو أنه كان يتطلبها بعينها فى شعر أبى تمام فلم يجدها.

وتتضح تلك النظرة التجريدية إلى المعنى لدى القاضى الجرجانى فيما يراه من أن هناك نوعا من السرقة غامضا دقيق المأخذ «تستطيع أن تتبينه فى الأبيات إذا حذفت عنك اعتبار أمثلتها، وأقبلت على صريح معانيها»(٣).

---

(١) الموازنة / ١٥ .
(٢) الموشح / ٣٠٤ .
(٣) الوساطة / ١٦٢ .



فواضح من عبارة الجرجانى أن ما يعنيه بصريح المعانى إنما هو الأفكار المجردة، أو الصلات الفكرية الدقيقة بين الأبيات، فتلك الأفكار هى التى لا يستطيع الناقد أن يتوصل إليها إلا بعد أن يقوم ذهنه بعملية اختزال أو تجريد للأبيات يتجاوز بها لغتها أو ـ على حد تعبير الجرجانى ـ يحذف أمثلتها .

وأمثلة الجرجانى لهذا النوع من السرقة تؤكد هذا الفهم، فهو ـ مثلا يعرض قول كثيّر :

أريد لأنسى ذكرها فكأنما ... تمثّل لى ليلى بكل سبيل

وقول أبى نواس :

ملك تصور فى القلوب مثاله ... فكأنه لم يخل منه مكان

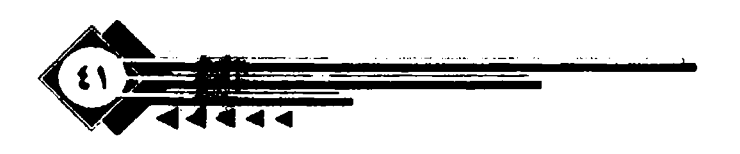
ثم يعلق عليهما قائلا : « فلم يشك عالم فى أن أحدهما من الآخر ، وإن كان الأول نسيبا والثانى مديحا »(١).

ولا ينبغى أن نرتب على موقف الجرجانى فى هذا الصدد أنه كان على غير وعى بأن لكل بيت من البيتين السابقين معناه الشعرى الخاص، ولغته الفنية الخاصة المرتبطة بموطنه فى سياق القصيدة وطبيعة التجربة التى يعانيها الشاعر، فالحقيقة أن الجرجانى ـ فيما يبدو لى ـ كان على وعى تام بذلك كله، بل إنه قد صرح بما نعنيه باختلاف طبيعة التجربة حين قال: إن البيت الأول نسيب والثانى مديح، وبناء على ذلك فإنه حين حكم بأن أحد البيتين من الآخر، لم يكن يعنى اتفاق المعنى الشعرى فى البيتين، بل كان يقصد مستوى آخر من المعنى فيهما، أعنى الصلة الفكرية بينهما، أو الفكرة المجردة التى يمكن أن نلمحها ـ بعد الحذف والتعرية ـ فيهما، حيث يمكن أن نقول مثلا: إن المعنى فى البيتين هو «دوام التذكر، أو ثبات صورة الغائب»، أو ما إلى ذلك، ونحن مع الجرجانى فى أن هذا النوع من المعنى لا يصل إليه الناقد إلا بعد حذف أمثلة الأبيات، أو إهمال شكلها اللغوى تماما.

وبناء على وعى الجرجانى بأن المعنى (بهذا المفهوم) ليس هو المعنى الشعرى لم تكن سرقة مثل تلك المعانى فى نظره ـ كما سنرى فى باب السرقات ـ من السرقة المعيبة،

---

(١) السابق / ١٦٤ .



واقتصـرت السرقة المعيبة عنده على سـرقة الصورة أو الصياغـة الفنية، الأمر الذى يدل على أن فى تلك الصياغة ـ فى نظره ـ معنى فنيـا خاصا لا ينسب إلى صاحبه، ومن ثم فإنه يحظر على الآخرين نقله.

ومما يؤكـد هذا الوعى لدى الجرجـانى مـا يراه ـ فى موطن آخـر ـ من أن الحكم النقدى الصحيح هو ما كـان مبنيا على قراءة جيدة للنصوص، وموازنة فنيـة بينها تعتمد على تذوق النص، والخـبرة بجمـالياته، لا على الأفكار المجـردة التى يتمـخض عنها، والتى لا يصل إليها الناقد إلا بنوع من التعرية أو التفتيش.

يقول القاضى الجرجانى :

« إذا أردت أن تعـرف موقع اللفظ الرشـيق من القلب، وعظم غنائه فى تحـسين الشعر فتصفح شعر جرير وذى الرمة فى القدماء، والبحترى فى المتأخرين، وتتبع نسيب متيّمى العرب، ومتـغزلى أهل الحجاز كعمر وكثير وجمـيل ونصيب وأضرابهم، وقسهم بمن هو أجود منهم شعرا، وأفـصح لفظا وسبكا، ثم انظر واحكم وأنصف، ودعنى من قولك: هل زاد على كذا أو هل قـال إلا ما قاله فلان؟ فإن روعـة اللفظ تسبق بك إلى الحكم، وإنما تفضى إلى المعانى عند التفتيش والكشف . . . »[1].

فالجرجانى فى هذا النص يفرق ـ فيما أرى ـ بين قراءتين للشعر :

الأولى :

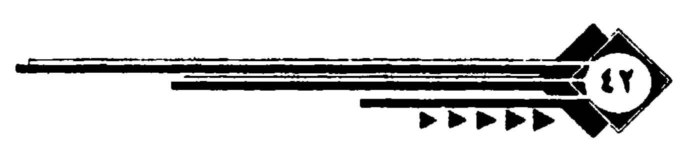
قراءة أدبية تبدأ بالنصوص، وتتذوقها فى لغتها الفنية، وتتخذ من تلك اللغة نقطة انطلاق لفهم النص، وتمثل مـعناه الشعرى الخاص لـتحكم عليه بعد ذلك حكمـا نقديا صائبا.

والأخرى :

تعمـد إلى تعرية النص، والتفتـيش عن أفكاره المجردة للحكم عليهـا بمعزل عن صياغـتها ،والجرجانى يـرفض مثل تلك الأحكام أو ـ بتعبيـر أدق ـ لا يرى أنها أحكام نقدية بالمعنى الصـحيح، الأمر الذى يدل عليه بوضوح قـوله: «ودعنى من قولك: هل زاد على كذا؟ وهل قال إلا ما قاله فلان؟ فإن روعة اللفظ تسبق بك إلى الحكم. . .».

---

(١) الوساطة / ٣٠ .



وإذا كانت الفكرة المجردة هى مدلول مصطلح المعنى الذى يفتش عنه هؤلاء النقاد فإن إشارة بعضهم إلى أن الشعر قد يكون خاليا من المعنى، أو «ليس له مفتش» تدعونا إلى أن نسأل: ما طبيعة هذه الفكرة؟ وما معيار جودتها فى نظرهم؟

بداية أود أن أشير إلى أن تلك النظرة التجريدية إلى الشعر قد نشأت فى إطار رؤية خاصة إلى وظيفة الشعر كانت سائدة فى بداية الحركة النقدية، وأعنى بها تلك التى ركزت فى تقييمها للشعر على وظيفته الاجتماعية أكثر من تركيزها على وظيفته الفنية، فكانت غاية الشعر فى نظر كثير من النقاد (واللغويين بصفة خاصة) غاية نفعية تكاد تقتصر على تقديم «الفائدة» إلى المتلقى، قد تكون تلك الفائدة اجتماعية ترمى إلى تهذيب المجتمع وتقويم سلوكه، وقد تكون عقلية تمتع العقل إمتاعا مباشرا كالحكمة أو المثل.

ويتجلى الحرص على تلك الغاية فى نظرة كثير من النقاد إلى الشعر الجاهلى؛ فلقد كان هذا الشعر فى نظرهم ديوان العرب وسجلا حافلا بأيامهم وأمجادهم، جعله الله للأمة العربية بمنزلة الكتاب لغيرها « وجعله لعلومها مستودعا، ولآدابها حافظا، ولأنسابها مقيدا، ولأخبارها ديوانا»(١).

والأمر الذى تعنينا الإشارة إليه فى هذا الصدد هو أن النظرة إلى الشعر أو قراءته فى إطار تلك الغاية وحدها كانت تتسم بطابع التجريد والتحصيل، فكان الإعجاب بالشعر فى كثير من الأحيان نابعا من الإعجاب بفكرته المجردة، ومدى نفعها للمتلقى، وفائدتها فى تهذيب المجتمع وتوجيه سلوك أفراده، وهذا يبرر لنا كثيرا من الأحكام والمواقف السابقة: فالشعر الخالى من المعنى هو الذى يخلو محتواه الفكرى من أفكار بعينها ذات شأن فى تحقيق تلك الغاية النفعية، والناقد حين يفتش الشعر إنما يفتش عما يحقق له تلك الغاية من أفكار أو قيم مجردة.

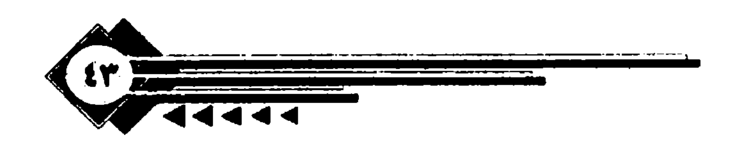
وفى إطار تلك الغاية كان طعن أبى حاتم الرازى فى الشعر الفارسى، فهذا الشعر فى نظره «كلام لا معنى له ولا حجة فيه، ولا نفع»(٢).

كان من الطبيعى فى إطار تلك النظرة أن تنفصم العلاقة نهائيا بين صياغة الشعر ومعناه (بهذا المفهوم) ما دام ذلك المعنى يتحدد لدى الناقد بعيدا عن صياغته وأشكاله

---

(١) تأويل مشكل القرآن / ١٤ .

(٢) الزينة / جـ١ / ص ١٢٣ .



التعبيرية، فليس جمال الصياغة أو جودتها طريقا إلى جودة ذلك المعنى، فقد يجود المعنى فى صياغة رديئة، وعلى النقيض من ذلك قد تكون صياغة الشعر جيدة ولا يكون وراءها معنى جيد، بل قد لا يكون وراءها معنى على الإطلاق ـ يحكى القاضى الجرجانى عن أحد الطاعنين (على شعر المتنبى) قوله :

« كيف يحتمل له اللفظ المعقد، والترتيب المتعسف لغير معنى بديع يفى شرفه وغرابته بالتعب فى استخراجه، وتقوم فائدة الانتفاع بإزاء التأذى باستماعه كقوله:

وفاؤكما كالربع أشجاه طاسمه   بأن تسعدا والدمع أشفاه ساجمه

ومن يرى هذه الألفاظ الهائلة والتعقيد المفرط فيشك أن وراءها كنزا من الحكمة، وأن فى طيها الغنيمة الباردة، وحتى إذا فتشها وكشف عن سترها، وسهر ليالى متوالية، حصل على أن وفاءكما يا عاذلى بأن تسعدانى إذا درس شجاى، وكلما ازداد تدارسا ازددت له شجوا، كما أن الربع أشجاه دارسه، فما هذا من المعانى التى يضيع لها حلاوة اللفظ، وبهاء الطبع. . . »(1).

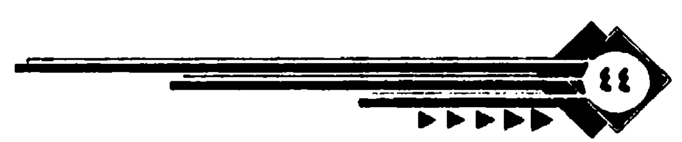
فالمعنى من وجهة نظر الطاعن على هذا البيت هو الفكرة المجردة التى تعب فى تفتيش قالبها وإزاحة الستار عنها، والتى عبر عنها بعد ذلك بلغة نثرية، وذلك المعنى ـ فى نظر ذلك الطاعن ـ غير بديع أو شريف، لأنه لم يحقق للمتلقى فائدة أو منفعة تخفف عنه وطأة التعسف والتعقيد فى الصياغة، ومقتضى ذلك أن المعنى قد يكون جيدا أو شريفا فى مثل تلك الصياغة الرثة، بل إن ذلك مدلول قوله: « فما هذا من المعانى التى يضيع لها حلاوة اللفظ وبهاء الطبع » .

إن قراءة الشعر طلبا للمنفعة أو الفائدة فحسب تجعل القارئ يغفل ـ عن عمد ـ بناءه الفنى، ويقوم بعملية «تجفيف» هائلة للشعر إن صح هذا التعبير، فلا يكاد يعثر فى العمل الشعرى إلا على ما يحقق له تلك الغاية(2) من أفكار، ويتجلى ذلك بصورة واضحة فى إعجاب بعض اللغويين بأبيات من الحكمة، تتسم لغتها بالتقرير والسردية، وتفتقد صياغتها خاصية التصوير الشعرى، ومن أبرز الأمثلة التى تساق ـ عادة ـ فى هذا الصدد إعجاب أبى عمرو الشيبانى «اللغوى» بالحكمة التى تنفّر من ذل المسألة فى قول القائل :

---

(1) الوساطة / 87 .

(2) يقول ت . س. إليوت فى هذا الصدد : إن الذى يلتمس الفكرة وحدها فى الشعر يحتفظ بهدوئه فلا =



لا تحسبن الموت موت البلى	فإنما الموت سؤال الرجال
كلاهما موت ولكن ذا	أفظع من ذاك لذل السؤال

فاللغة فى هذين البيتين لغة خطابية مباشرة تنأى عن روح التعبير الشعرى، ومع ذلك فإن الشيبانى قد استجادهما، وبالغ فى الإعجاب بهما حتى إنه كلف رجلا بإحضار دواة وقرطاس كى يدونهما له، الأمر الذى دفع الجاحظ إلى أن يعقب على موقفه هذا قائلا: «وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعانى مطروحة فى الطريق، يعرفها العجمى والعربى، والبدوى والقروى، وإنما الشأن فى إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وفى صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير(١). . ».

ومن المناسب فى هذا المقام أن نشير إلى أن كثيرا من الباحثين المعاصرين قد اتخذوا من موقف الشيبانى هذا دليلا على وجود اتجاه نقدى فى تراثنا العربى يؤثر المعنى على اللفظ أو الفكرة على الصياغة فى الشعر، ففى تصور هؤلاء الباحثين أن نقادنا القدماء قد انقسموا بصدد قضية «اللفظ والمعنى» إلى: فريق يناصر المعنى (مستدلين عليه بموقف الشيبانى السابق فقط) وفريق يناصر اللفظ، وثالث يسوى بين العنصرين(٢).

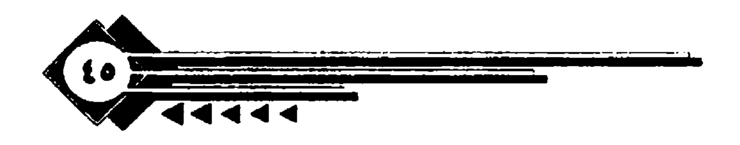
والواقع أن الاستناد إلى موقف الشيبانى فى عرض قضية اللفظ والمعنى فى تراثنا النقدى هو ـ فيما نرى ـ محل نظر؛ ذلك أن هذا الموقف لا يدل ـ صراحة ـ على أن صاحبه يغض من شأن الصياغة الفنية فى الشعر أو يرى إيثار جانب المعنى عليها، فتسجيله للبيتين إنما يدل ـ فحسب ـ على إعجابه بالحكمة التى تضمناها، والتى ربما كان الجاحظ نفسه يشاركه الإعجاب بها(٣).

= يثور، بينما تفعل القصيدة فعلها فى نفسه، مثل هذه الفكرة كمثل قطعة لحم فى يد اللص يلقيها إلى الكلب فيلهو بأكلها حتى يتفرغ هو للقيام بمهمته. انظر د / مصطفى ناصف / مشكلة المعنى فى النقد الحديث / ص ٨٢ مكتبة الشباب سنة ١٩٧٠

(١) انظر : الحيوان جـ ٣ / ١٣١ ـ ١٣٢ .

(٢) انظر : د . بدوى طبانة / أبو هلال العسكرى ومقاييسه البلاغية / ٥٥ وما بعدها ، د . محمد زكى العشماوى/ قضايا النقد والبلاغة ص ٢١٢ وما بعدها ، د . محمد غنيمى هلال / النقد الأدبى الحديث / ٢٥٤ .

(٣) فلقد أورد الجاحظ هذين البيتين ضمن مختاراته من الحكم والأمثال السائرة . انظر البيان والتبيين جـ ٢ /١٠٥ .



على أننا إذا سلمنا باستنتاج هذا الرأى من موقف الشيبانى، فإننا لا نسلم بأنه يمثل «اتجاها» يمكن التعويل عليه فى رصد قضية نقدية؛ إذ لم يكن الشيبانى «ناقدا» بالمفهوم الصحيح لتلك الكلمة، وإنما هو ـ كما نعرف ـ أحد اللغويين الذين كانت تحفزهم إلى النظر فى الشعر غايات أخرى سوى نقده أو التأصيل النظرى لقضاياه، وقد كان هذا ـ فيما نعتقد ـ هو رأى الجاحظ فى الرجل، فتعقيبه الساخر على استحسان الشيبانى للبيتين لا يعنى سوى الإحساس بأن الاستحسان أو الاستهجان من مثله مما لا يعتد به فى ميزان النقد.

ولعل مما يدعم هذا الرأى لدى الجاحظ أنه ـ فى موطن آخر ـ قد أخرج طائفة اللغويين عامة من دائرة النقد، وجردهم من أدواته، وشكك فى قدرتهم على تذوق الشعر أو الحكم عليه ، فهو يقول :

«طلبت علم الشعر عند الأصمعى فوجدته لا يحسن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبى عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب. . .»(١).

ويبدو أن هذا الرأى فى أبى عمرو الشيبانى لم يتفرد به الجاحظ، يتضح ذلك فى تلك الرواية التى يرويها أبو أحمد العسكرى، والتى تدل ـ إن صحت ـ على ذيوع الإحساس بأنه بعيد عن تفهم الشعر أو تذوقه فضلا عن تقويمه أو نقده. يقول أبو أحمد:

« اجتمع الأصمعى وأبو عمرو الشيبانى عند أبى السمراء فتناشدا وتناظرا وكان إلى جانب الأصمعى فرو فوضع يده على الفرو ثم قال لأبى عمرو: ما معنى قول مالك ابن زغبة :

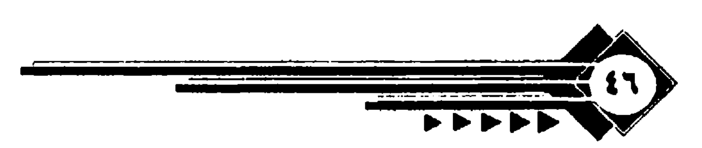
بضرب كآذان الفراء فضوله ... وطعن كإيذاغ المخاض تبورها

ثم قال لأبى عمرو ويده على الفرو: ما يعنى بقوله: «كآذان الفراء»؟ فقال: يعنى هذا الفراء، فضحك الأصمعى وقال: يا أهل بغذاذ هذا عالمكم »(٢).

---

(١) انظر العمدة جـ ٢ / ١٠٥ .

(٢) المصون / ١٩٤ ـ ١٩٥ .



يمكننا القول ـ إذن ـ بأن الجاحظ حين قرر أن الأفكار متـداولة مبتذلة، وأن الشعر هو الصياغة لم يكن يناهض بذلك اتجاها نقديا يرى عكس ذلك، وإنما كان يود أن يرمى الشيبانى وطائفته بالقصور فى تذوق الشعر وأن يخرجهم من ساحة النقد، أو ـ على حد تعبيره ـ العلم بالشعر .

والسؤال الآن هو : ألم يكن من بين النقاد المنظرين للشـعر آنذاك من شرط جودة الفكرة فى الشعر على هذا النحـو الذى كان مـاثلا فى أذهان اللغويين، أعنى أن جودتها لا تستمد من صياغتها بل من أثرها النفعى أو فائدتها لدى المتلقى ؟

لقـد بدا ذلك الاتجاه واضـحا لدى ناقـدين من نقادنا القـدماء، ولكن مـع فارق جوهرى هو أنهما لم يغفلا عنصر الصياغة فى تقدير الشعر، فلم تكن لجودة الفكرة فى ذاتها قيمة ـ فى نظرهمـا ـ ما لم تصحبها جودة الصياغة وفنية الـتعبير، وهذان الناقدان هما ابن قتيبة فى القرن الثالث وابن طباطبا فى القرن الرابع.

يتضح هذا الاتجاه عند ابن قتيبة فى تقسيمه للشعر إلى أربعة أضرب :

١ ـ ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه كقول القائل فى بعض بنى أمية :

فى كـفـه خـيـزران ريحـه عـبق	من كف أروع فى عـرنينه شـمم
يغضِى حـياء ويغـضَى من مهـابته	فـمـا يـكلم إلا حين يبـتـسم

٢ ـ وضرب منه حسن لفظه وحـلا فإذا أنت فتشتـه لم تجد هناك فائدة فى المعنى كقول القائل :

ولما قـضـينا مـن منى كل حـاجـة	ومـسّح بالأركـان من هو مـاسح
وشدت على حدب المـهارى رحالنا	ولم ينظـر الغـادى الـذى هو رائح
أخـذنا بأطراف الأحـاديث بيـننا	وسـالت بـأعناق المطـى الأباطح

٣ ـ وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه كقول لبيد بن ربيعة :

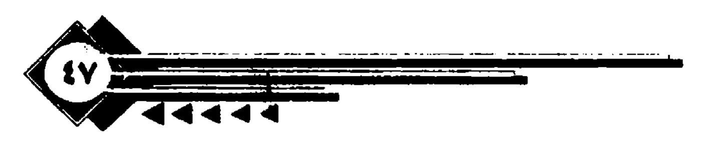
مـا عـاتب المرء الكريم كنفـسـه	والمرء يصلـحـه الجليس الصـالح

٤ ـ وضرب منه تأخر لفظه وتأخر معناه كقول الأعشى :

وقـد غدوت إلى الحـانوت يتبـعنى	شـاوٍ مشل شلول شلشل شـول[1]

---

(١) انظر : الشعر والشعراء / جـ ١ / ٦٤ ـ ٧٢ .



ولابن طباطبا نصوص كثيرة تدل على هذا الاتجاه ، ويبدو ذلك واضحا فى قوله:

« فمن الأشعار أشعار محكمة أنيقة الألفاظ، حكيمة المعانى، عجيبة التأليف، إذا نقضت وجلعت نثرا لم تبطل جودة معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها، ومنها أشعار مموهة مزخرفة عذبة تروق الأسماع والأفهام إذا مرت صفحا، فإذا حصلت وانتقدت بهرجت معانيها، وزيفت ألفاظها، ومجت حلاوتها، ولم يصلح نقضها لبناء يستأنف منه . . »(1).

وأود ـ هنا ـ أن الاحظ أمرين :

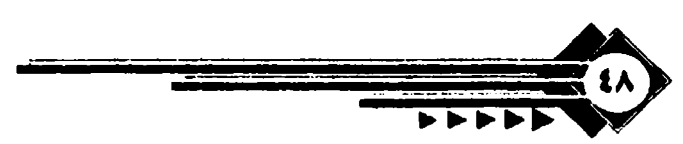
* أن المعنى عند كلا الناقدين فى هذا الصدد هو الفكرة المجردة التى تكون ـ فى نظرهما ـ فى الشعر كما فى النثر، فقد شرط ابن طباطبا للتحقق من جودتها أن تجعل نثرا، وعبر عنها ابن قتيبة بالنثر فى أبيات الضرب الثانى بقوله: «ولما قضينا أيام منى، واستلمنا الأركان، وعالينا إبلنا الأنضاء، ومضى الناس لا ينظر من غدا الرائح ابتدأنا فى الحديث وسار المطى فى الأبطح».

* أن كلا من الناقدين كان يرى أن الفكرة الجيدة لا تكون شعرا جيدا إلا فى صياغة فنية (وهو إحساس كان عاما فى نقدنا العربى القديم كما سنرى عند حديثنا عن المعنى الشعرى)، فعبارة حسن اللفظ عند ابن قتيبة كانت تعنى الصياغة الفنية القائمة على التصوير والإيحاء، وهذا واضح فى أمثلته للضربين الأولين،ويتضح ذلك أيضا فى حكمه على الضربين الأخيرين حيث كانت الصياغة تقريرية مباشرة فى الضرب الثالث، ورديئة معقدة فى الضرب الأخير.

ويتضح ذلك أيضا فى عبارات ابن طباطبا؛ إذ تقترن المعانى الحكيمة عنده ـ فى النوع الأول ـ بكونها «أنيقة الألفاظ عجيبة التأليف»، فأناقة الألفاظ وروعة التأليف إنما يعنى بهما ابن طباطبا اللغة الفنية التى تجعل تلك المعانى الحكيمة شعرا، ولا يعنى بها ـ بالطبع ـ مجرد الزخرف البديعى، والموسيقية الجوفاء، بل لقد كان ذلك سببا من أسباب رفضه للنوع الثانى من الشعر ووصفه له بالتمويه والزيف.

---

(1) عيار الشعر / ٧ وانظر : ٨٣ ك، ٨٤ ، ٨٧ ، ٨٩ .



بقى أن نسأل: إذا كانت الفكرة المجردة لاتستمد قيمتها - فى نظر هذين الناقدين - من صياغتها الفنية بل من فائدتها فما طبيعة تلك الفائدة ؟

نستطيع الإجابة عن هذا التساؤل عن طريق تأمل النصوص التى مثل بها ابن قتيبة لأضرب الشعر، وملاحظة ما يستجيده وما لا يستجيده من أفكارها، فأفكار بيتى الضرب الأول تدور حول الإشادة بفضائل إنسانية كالكرم والإباء والمهابة والحياء، والفكرة فى الضرب الثالث عبارة عن حكمة يبثها الشاعر لينتفع بها المجتمع، (وهذان الضربان معناهما جيد فى نظره)، أما أبيات الضرب الثانى وبيت الضرب الرابع فكل منها يدور حول تجربة خاصة بالشاعر لا يشاركه فيها سواه (وهذان قد تأخر معناهما أولا معنى تحتهما فى نظره). فكأن المعنى الجيد عند ابن قتيبة هو ما كان قيمة أو تجربة عامة، يستطيع كل قارئ أن يفيد منها بمشاركة الشاعر فى الإحساس بها، أى أن فكرة الشاعر ينبغى - فى نظر ابن قتيبة - أن يكون لها امتدادها فى المجتمع، فلا تكون مجرد عاطفة ذاتية أو تجربة خاصة لا تكاد تعدو قائلها.

ولا يقف فى وجه هذا الاستنتاج أن ابن قتيبة قد جعل فى الضرب الأول (ما حسن لفظه وجاد معناه) بيت النابغة :

كلينى لهمٍّ يا أميمة ناصب وليل أقاسيه بطىء الكواكب

ذلك لأن النابغة إذ يتحدث فى هذا البيت عن نفسه إنما يصور إحساسا عاما غير قاصر عليه وحده، فهو إنما يشكو تألب الهموم وطول الليل عليه، وهما أمران يحس بسطوتهما كل من سيطر عليه القلق، واستبد به الخوف من بنى الإنسان.

ولا يخرج المعنى الجيد فى نظر ابن طباطبا عن هذا الإطار، ويبدو ذلك عنده بصورة واضحة فيما يعرضه من نصوص تحت ما أسماه (الشعر الحسن اللفظ الواهى المعنى) حيث يقول :

ومن الأبيات الحسنة الألفاظ المستعذبة الرائقة سماعا، الواهية تحصيلا ومعنى قول جميل :

ويا حسنها إذ يغسل الدمع كحلها وإذ هى تذرى الدمع منها الأنامل
عشية قالت فى العتاب قتلتنى وقتلى بما قالت هناك تحاول



وكقول جرير :

إن الذين غـــدوا بلبـك غـــادروا	وشــلا بعـينك لا يـزال مـعـــينا
غـيّـضن من عـبـراتـهن وقلن لى	مـاذا لقــيت من الهـوى ولقــينا

وكقول الأعشى :

قــالت هريرة لما جــئت زائـرها	ويلى عليك وويلى منك يا رجل[1]

فهـذه الأمثلة (وأمثلة أخـرى فى هذا الموطن) تدور كلها حول غـرض واحد هو الغزل، وكل منها تعـبير عن تجربة خاصة أو موقف خــاص للشاعر مع المرأة، ولا يعنى ذلك أن ابن طباطبـا يرفض معانى الغـزل على إطلاقها، بل إن له نظرة خـاصة فى هذا الغرض مؤداها أن الشعر لا يحسن فيه إلا إذا عبر الشاعر عن تجربة عامة أو إحساس عام يشترك فيه معه سائر الناس، وذلك ما يبرر قوله قبل ذلك مباشرة : «ومما يستحسن جدا قول على بن محمود بن نصر :

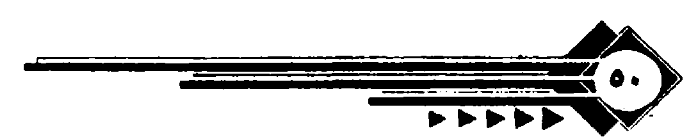
لا أظلــم الـلـيـل ولا أدعــى	أن نجــوم الليـل ليــست تغــور
ليلى كــمــا شـاءت فــإن لم تزر	طال وإن زارت فليلى قــصــيـر[2]

فهذا البيتــان غزل أيضا، ولكنهما يصفان إحساســا عاما يحس به كل عاشق، بل إن الإنسان بصفة عــامة يحس بما أحس به ذلك الشاعر من قصــر أوقات السعادة وطول أوقات الهموم، وتلك النظرة عند ابن طباطبا هى التى صرح بها معاصره قدامة بن جعفر حيث يقول فى باب النسيب :

« إن المحسن من الشعراء فيــه هو الذى يصف من أحوال ما يجده ما يعلم به كل ذى وجد حاضر أو داثر أنه يجد أو قد وجد مثله حتى يكون للشاعر فضيلة الشعر»[3].

وجدير بالذكر أن أمـثلة ابن طباطبا فى هذا الصدد تتفق (من حيث طبـيعة المعنى فيها) مع أمثـلة ابن قتيبة للضرب الثانى من أضرب الشـعر، الأمر الذى يدل على اتفاق الناقدين فى فهم طبـيعة الشعر وتصور وظيـفته، وقد كان ابن طباطبا عـلى وعى ـ فيما يبدو ـ بأنه ينظر من نفس النافذة التى أطل منها ابن قتيبة على الشعر، فنقل عنه فى هذا

(١) انظر السابق / ٨٣ ـ ٨٤ .
(٢) السابق / ٨٢ .
(٣) نقد الشعر / ٧٥ .



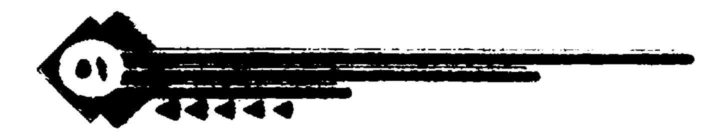
الصدد أحد أمثلته لهذا الضرب[1]، واستحسن ـ فيما يشبه التعقيب ـ أبيات الحجيج (التى جردها ابن قتيبة من كل معنى) استحسانا لا يرتفع بها كثيرا عن رأى ابن قتيبة فيها[2].

نستطيع بناء على ما تقدم أن نقرر أن معيار جودة المعنى فى نظر هذين الناقدين هو أن يكون له امتداده الشعورى عند الآخرين، فالشعر الجيد هو الذى يحوى من المعانى والأفكار ما كان ذا صبغة إنسانية عامة تكفل له النفاذ إلى نفوس المتلقين فيشاركون الشاعر فى الإحساس به، ويفيدون عن طريق تلك المشاركة منه، وفى إطار المعيار السابق لا تقتصر جودة المعنى على المعانى الخلقية أو الحكمية كما ترده كثيرا فى تفسير مصطلح المعنى لدى ابن قتيبة، بل إن دائرة المعانى الجيدة لتتسع فى نظر ذلك الناقد عن تلك الدائرة الضيقة لتشمل كثيرا من المعانى التى ينطبق عليها المعيار السابق، ولعل بيت النابغة ـ سالف الذكر ـ الذى وضعه ابن قتيبة فى الضرب الأول من أضرب الشعر عنده يؤكد ذلك؛ إذ إنه ليس حكمة أو خلقا كما سبق أن ذكرنا.

* وبعد * فإذا كان المعنى بهذا المفهوم يمكن تحديده والحكم عليه بعيدا عن صياغته التى يجردها الناقد فى سبيل البحث عنه فمن الطبيعى أن يكون لذلك المعنى سماته المحددة وخصائصه المستقلة التى يتمايز بها عن تلك الصياغة بما لها من سمات وخصائص، وخصائص هذا المعنى هى ما سنتناولها فى المبحث التالى.

---

(1) بيتى جرير السابقين .
(2) انظر : عيار الشعر / 84 .



(ب) خصائص الفكرة المجردة :

١ ـ ازدواجيتها مع اللفظ .

٢ ـ الثبات والعموم .

٣ ـ النثرية .

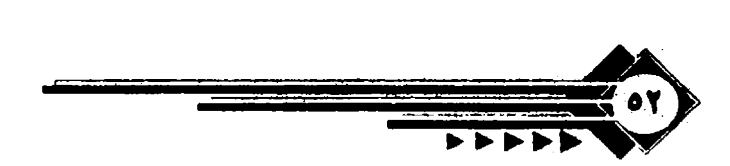
٤ ـ النفاد .

أولا : الازدواجية :

الخصيصة الأولى من خصائص الفكرة المجردة (أو المعنى بهذا المفهوم) فى نقدنا العربى القديم هى ازدواجيتها مع الصياغة (أو اللفظ)، ففى إطار النظرة التجريدية إلى الشعر يتصور الناقد ـ عادة ـ أن المعنى أو المضمون يسبق الصياغة بحيث تتحدد سماته لدى الشاعر قبل إبداعه فى قالب لغوى خاص، وبناء على ذلك التصور يستبيح الناقد لنفسه أن يجرد ذلك المعنى، ويحدد سماته بعيدا عن قالبه، أو صورته اللغوية الخاصة.

وأود ـ فى البداية ـ أن أشير إلى أن إيمان هؤلاء النقاد بالازدواجية بين اللفظ والمعنى واستقلال كل منهما عن الآخر فى الشعر يرتد ـ فيما يبدو لى ـ إلى تصور ذائع للغة بوجه عام (لا للغة الأدب والشعر فحسب)، مؤدى ذلك التصور: أن اللغة منفصلة عن الفكر، وأن الألفاظ تجىء تبعا لمعانيها المستقرة فى النفس السابقة لها فى الوجود، ويبدو ذلك واضحا فى تلك المناقشات الجدلية التى احتدمت بين علماء المسلمين متكلمين أو لغويين أو فلاسفة حول ماهية الكلام، وعلاقة اللفظ بمعناه، وقد كان للاختلاف حول لغة القرآن وتفسير غريبه وحقيقة إعجازه وهل هو مخلوق أو غير مخلوق أثره القوى فى خوض المسلمين فى تلك البحوث والمناقشات .

ولا يعنينا فى هذا المقام أن نعرض لتلك القضايا التى جرّ الاختلاف حولها إلى تلك المناقشات، وإنما نود الإشارة إلى أن الإحساس بالازدواجية بين اللفظ ومعناه كان يمثل أساسا شبه متفق عليه فى تلك القضايا .



ففى البحث عن علاقة اللفظ بمعناه ساد بين الآراء التى نشأت حوله رأيان :

(أ) القول بالتوقيف (وهو رأى الأشعرى) وهو يرى أن إفادة اللفظ لمعناه تكون بوحى من الله وتوقيف .

(ب) القول بالاصطلاح (وهو رأى المعتزلة) والاصطلاح يعنى أن إفادة اللفظ لمعناه ترجع إلى تواطؤ واصطلاح بين أبناء اللغة الواحدة[1].

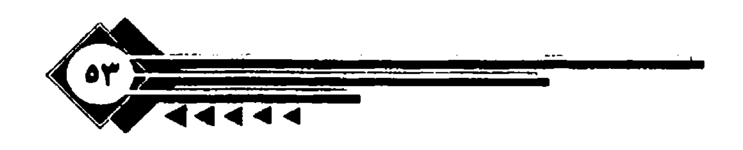
فالازدواجية واضحة فى الأساس الذى بنى عليه كل من الرأيين السابقين على الرغم مما يبدو بينهما من خلاف حول طبيعة العلاقة بين اللفظ ومعناه، ذلك لأنهما متفقان على أن اللغة وضعية، والخلاف بعد ذلك حول الواضع. أهو الله عز وجل أم البشر، والوضعية تعنى أن صور المسميات تتضح فى الذهن أولا، ثم توضع لها الأسماء بعد ذلك لتكون علامات عليها، وإذا كان القائلون بالتوقيف قد استدلوا بقوله عز وجل: ﴿وَعَلَّمَ آدَمَ الأَسْمَاءَ كُلَّهَا ...﴾ [البقرة: ٣١] فهم يعنون بذلك أن الله عز وجل ألهم آدم أسماء المسميات التى أراه إياها، وتحددت صورها أو مدلولاتها فى ذهنه قبل ذلك الإلهام.

وقد تردد فى صدى تلك المناقشات على لسان الأشاعرة : «أن الإنسان يسمى متكلما باعتبارين، أحدهما الصوت، والآخر الكلام النفسى الذى يجده العاقل فى نفسه ويدور بخلده، ثم أحيانا يتحول هذا الكلام النفسى إلى كلام لفظى وأحيانا لا يتحول»[2].

فالأشاعرة يفرقون بين نوعين من الكلام: الكلام النفسى وهو المعانى، والكلام الخارجى وهو الحروف والأصوات الدالة عليها.

والازدواجية واضحة فى تلك التفرقة، ذلك أنهم يؤمنون بأن النوع الأول من الكلام غير لفظى، بل إنه عندهم قد لا يتحول إلى ألفاظ، ومقتضى ذلك أن المعنى أمر قائم بنفسه مستقل عن اللفظ الذى يقتصر دوره على الإشارة إليه.

(١) انظر فى تفصيل ذلك : المزهر / جـ ١ / ١٦ ـ ٢٠ ، فلسفة اللغة / كمال يوسف الحاج / ٢٢ وما بعدها .
(٢) ضحى الإسلام / جـ ٣ / ٤١ .



وقد وجد هذا الافتراض لدى الأشاعرة ما يدعمه فى أقوال بعض فلاسفة هذا العصر، إذ يقول أحدهم: «المعنى أمر قائم بنفسه، مستقل بذاته، وإنما يعرض له بعد أن يصير مرادا، وقد يكون معنى ولا يكون مرادا»(١).

لم تكن اللغة فى هذا التصور - إذن - رموزا تقترن بمعانيها وتساير تلك المعانى وجودا وعدما، بل هى مجرد أصوات أو دلالات يشار بها إلى مسميات ومدلولات محددة سلفا، فالألفاظ فى تلك النظرة لا تخلق معانيها، ولكنها تكشف - فقط - عما هو راسخ فى العقول، متقرر فى الأذهان منها، هذا ما يلفتنا إليه الجاحظ بقوله:

« المعانى القائمة فى صدور الناس المتصورة فى أذهانهم، والمتخلجة فى نفوسهم والمتصلة بخواطرهم، والحادثة عن فكرهم مستورة خفية، وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة وموجودة فى معنى معدومة . . . وإنما يُحيى تلك المعانى ذكرهم لها وإخبارهم عنها واستعمالهم إياها . . »(٢).

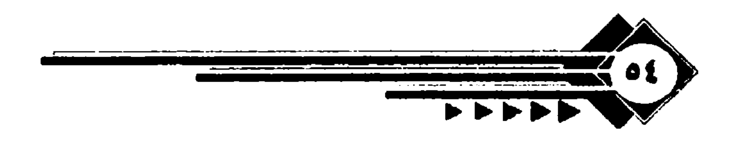
فالمعانى - فى نظر الجاحظ - تسبق الألفاظ ، إذ يظل المعنى راسخا فى ضمير صاحبه، وقائما فى نفسه حتى يبين عنه باللفظ المصطلح عليه فى مجتمعه أو بين أقرانه مثلا، وإذا كانت تلك المعانى تحيا - فى نظره - بالذكر لها والإخبار عنها، فإنه لا يعنى بذلك أن اللغة تحيى تلك المعانى من عدم؛ فإحياء المعانى فى نظر الجاحظ (كما سيتضح من تعريفه للبيان بعد قليل) هو مجرد إبرازها، وكشف القناع عنها.

لقد كان لهذا التصور الثنائى الذائع للغة بوجه عام أثره فى تصور النقاد والبلاغيين للغة الفنية أو لغة الشعر، فانقسمت تلك اللغة فى نظرهم إلى معنى ولفظ أو إلى فكرة وصورة، وقد كان حديث هؤلاء النقاد عن البلاغة، وتعريفاتهم لها نابعين - غالبا - من هذا التصور الذى يفترض ازدواجية المعنى مع اللفظ وسبقه عليه، فمن معانى البلاغة «الإبلاغ» أو «التبليغ»، وهذا يعنى أن أفكار الشاعر أو الأديب تكتمل لديه سلفا، وتتحدد فى ذهنه أولا، قبل أن يختار لها الألفاظ التى يقوم بإبلاغها إلى المتلقى، وتقوم بدور السفارة بينه وبين السامع، وعلى ذلك فالبلاغة - مثلا - «كل ما تبلغ به المعنى قلب

---

(١) الهوامل والشوامل / ١٤ .

(٢) البيان والتبيين / جـ ١ / ٧٥ .



السامع فتمكنه فى نفسه لتمكنه فى نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن»(١)، أو هى «كشف ما غمض من الحق. .»(٢) أو «ألفاظ يعبر بها عن المعانى فأحسنها ما يزيد فى كشف المعنى»(٣) إلى غير ذلك من تعريفات تكاد تلتقى حول محور واحد هو «الكشف والتوصيل» فالمعنى معد أو راسخ فى ذهن الأديب، ثم تأتى الصورة اللفظية لتزيح عنه الحجاب، وتنقله إلى المتلقى، وبناء على ذلك التصور أصبح النظر إلى المعنى وإعداده مرحلة أو خطوة أولى من خطوات الإبداع التى تحددت فى مثل قولهم: «ومحصور البلاغة أنها ثلاث حالات: حال يحتاج إلى النظر فى المعانى من أجلها وحال يحتاج إلى النظر فى الألفاظ، وحال مركبة من الألفاظ والمعانى وهى ذات البلاغة التى تختص باسمها»(٤).

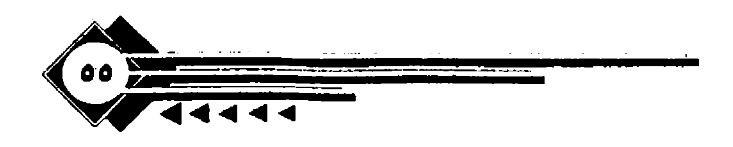
وأود أن أشير إلى أن مدلول مصطلح المعنى ـ فى هذا الصدد ـ ليس هو المعنى الشعرى، وسوف نرى عند حديثنا عن هذا المعنى أنهم قد أحسوا ـ تقريبا ـ بما نحس به الآن من أن المعنى الشعرى لا يتمثل إلا فى صياغته الفنية، ومن ثم ألحوا على فنية تلك الصياغة وتجويدها، وهذا ما توحى به عبارات قدامة فى هذا الصدد، حيث جعل المعانى (انطلاقا من هذا التصور الثنائى) مادة موضوعة للشعر، على حين جعل الشعر فى الصورة اللغوية التى يبدعها الشاعر فى تلك المعانى، يقول قدامة:

« المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد فى كل صناعة من أنه لابد فيها من شىء يقبل تأثير الصورة فيها مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة. . »(٥).

وقدامة يذكر هذا النص بصدد حديثه عن حرية الشاعر فى اختيار معانيه، وأنه ـ بناء على تلك الحرية ـ لا يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، وعليه إذا تناول أى معنى شاء أن يحشد طاقاته الفنية وقدراته التعبيرية فى تصوير هذا المعنى، وتجويده فنيا، وهو

---

(١) الصناعتين / ٨ .
(٢) السابق / ٣٨ .
(٣) التفضيل بين بلاغتى العرب والعجم/ أبو أحمد العسكرى/ ضمن التحفة البهية والطرفة الشهية / ٢١٣.
(٤) السابق / ٢١٨ .
(٥) نقد الشعر / ١٤ .



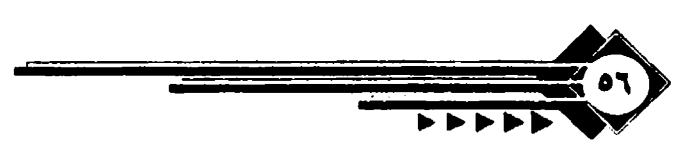
إذ يقيس الشعر فى هذا الصدد على الصناعات والمهارات العملية يجعل المعانى بمنزلة موضوع الصنعة أو مادتها الخام، كما يجعل الصورة اللفظية التى يبدعها الشاعر فى معانيه بمثابة الشكل الذى تتخذه تلك المادة حين تتشكل فى يد الصانع إلى عمل منجز، ومقتضى ذلك أن المعنى فى نظر قدامة يسبق صنعة الشعر، كما يسبق الخشب صنعة النجارة، وكما يسبق صياغة الفضة وجود مادتها الخام فى الطبيعة، وإذا كان قدامة قد استخدم مصطلحى أرسطو (المادة والصورة) فى التعبير عن هذا الرأى فإن هناك فارقا جوهريا بين مفهوم المادة لدى أرسطو والمعانى (أو المادة) الموضوعة للشعر عند قدامة، فالمادة لدى هذا الفيلسوف أمر نسبى لا يتحدد أو يتميز إلا فى صورته الخاصة، فأسبقية المادة على الصورة لديه إنما هى أسبقية مفترضة (بالقوة)، فهو فى النهاية «يجزم على نحو لا يقبل الشك بأن المادة والصورة يكونان جوهرا واحدا»(١)، أما مادة الشعر أو معانيه عند قدامة فهى أمر محدد يتميز بصفاته لدى الشاعر قبل إبداع صورته اللغوية التى قد تؤكد تلك الصفات أو تغيرها، ويعود قدامة نفسه لتأكيد أسبقية المعانى وتميزها فيقول فى موطن آخر :

«ومما يدل على أن المعانى كانت فى نفوس الناس قديما أن أبا العباس محمد بن يزيد النحوى قال: قلت للأصمعى من أشعر الناس؟ فقال: من يأتى إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيرا، أو إلى الكبير فيجعله بلفظه خسيسا»(٢).

فإذا كان المعنى يتسم بالخسة أو الكبر قبل الصياغة الفنية التى قد تغير من خسته أو كبره وتحول كلا إلى نقيضه فمقتضى ذلك - بالضرورة - أنه أمر مستقل عن تلك الصياغة سابق عليها، ومقتضى ذلك أيضا أن قدامة إذ جعل الشعر فى الصورة اللغوية لا فى المعانى أو المادة المعروضة كان يحس بأن الصورة لا تلتزم بحدود تلك المادة أو تنقلها نقلا حرفيا، بل إنها تعيد صياغتها وتشكلها تشكيلا جديدا تتمايز فى إطاره عن طبيعتها الأولى، بل إن شاعرية الشاعر لتقاس بمدى تلك النقلة الفنية التى يحور بها الشاعر تلك المادة المعروضة، ويغير من سماتها - إلى الضد أحيانا - بالتشكيل الفنى للصورة.

(١) انظر / محمود قاسم / فى النفس والعقل لفلاسفة الإغريق والإسلام/ الأنجلو/ الطبعة الثانية / ١٩٥٤ ص ٦٦ - ٦٧ .

(٢) نقد الشعر / ١٠١ .



ويمكننا القول ـ بناء على ذلك ـ: إن قدامة يفرق بين معنيين معنى: عام أو مادة موضوعة للشعر، ومعنى خاص يتمثل فى الصورة الخاصة التى يبدعها الشاعر، وإذا كان الأول يسبق الصورة فإن الثانى لا يتصور سبقه عليها لأنها المصدر الوحيد لإشعاعه، وقدامة بذلك ـ إذا صح هذا الاستنتاج ـ يكون على وعى بما يؤكده النقاد المعاصرون من أن المعنى الشعرى لا يسبق صياغته الفنية ـ يقول كروتشة عن الفكرة الشعرية :

«إن الفكرة لا تكون بالنسبة إلينا فكرة إلا إذا أمكن أن تصاغ بألفاظ، ولا اللحن الموسيقى يمكن أن يكون لحنا موسيقيا ما لم يتحقق بأنغام، ولا الصورة التجسيمية يمكن أن تكون صورة تجسيمية ما لم تظهر بخطوط وألوان. . ومن المحقق أنه متى بلغت الفكرة حد النضج وأصبحت فكرة حقا دارت الألفاظ فى كياننا كله، ومن السذاجة بمكان أن نصدق أولئك الشعراء والموسيقيين والمصورين العجزّ الذين يزعمون أن رأسهم طافح بمبدعات شعرية أو تصويرية أو موسيقية، وأنهم لا يستطيعون أن يبرزوها إلى الخارج »[1].

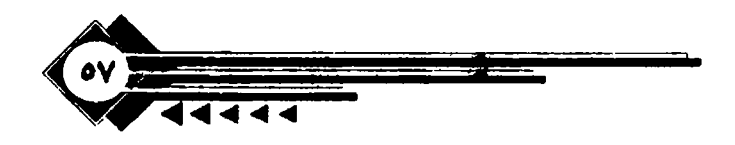
وإذا كان المعنى الشعرى لا يسبق ـ فى نظر قدامة ـ صياغته، فما هو مدلول «المعانى الموضوعة» لديه؟ .

لكى نتعرف على نوع المعنى الذى يقصده قدامة هنا نتساءل: ماذا يتمثل فى ذهن الشاعر قبل صياغة شعره؟ .

قد تسبق تلك الصياغة (وقبل أن تتبلور التجربة فى وعى الشاعر) اهتزازات نفسية فى باطنه، أو تموجات وانفعالات غير منضبطة فى منطقة «اللاوعى» لديه ولكن هذه الأمور وإن سبقت الصياغة ليست مدلول المعنى الذى يقصده قدامة؛ ذلك لأن هذا المعنى ـ فى نظره ـ مادة معروضة محددة السمات من الرفعة أو الضعة أو الرفث أو النزاهة.

---

(١) كروتشة / المجمل فى فلسفة الفن / ٥٩ ـ ٦٠ ، على أن كروتشة قد بالغ ـ فى نظرى ـ فى السخرية من الفنانين الذين يدعون أن فى خواطرهم ما لا يستطيعون التعبير عنه؛ فالحقيقة أن هذه الدعوى تعبر عن إحساس واقعى يحسه كل فنان، فالسذاجة ليست فى مجرد الدعوى، ولكن فى أن يخطئ بعض هؤلاء فيسمى ما يحسه «معنى» على حين أنه مجرد انفعال لم ينضج حتى يصبح معنى أو تجربة محددة يمكنه التعبير عنها .



وقد يسبق تلك الصياغة تمثل الشاعر للموضوع أو الغرض العام للقصيدة، أو تمثل الأفكار المجردة التى يود أن يصوغها شعرا، وهذان الأمران (الموضوع - الفكرة المجردة) فى نظرى هما اللذان ينصرف إليها مصطلح المعنى فى هذا الصدد لدى قدامة وغيره ممن تتضح لديهم تلك النظرة الثنائية للشعر - فعلى أساس تلك النظرة يقول ابن طباطبا:

« فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه، والقوافى التى توافقه، والوزن الذى يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يرومه أثبته »(١).

فابن طباطبا يجعل إعداد المعنى هو نقطة البدء فى بناء الشعر، ويصرح بأن هذا الإعداد يتحقق فى ذهن الشاعر نثرا، ولهذا دلالته الواضحة على أمرين :

- أن المعنى الذى يقصده ابن طباطبا هو الفكرة المجردة القابلة بطبيعتها لهذا النثر.

- إذا كان المعنى نثريا فى نظر ابن طباطبا قبل الصياغة فمقتضى ذلك أنه كان على وعى بأن المعنى فى صياغته يتجاوز هذا الطور النثرى، ولا يصبح مجرد الفكرة التى أعدها الشاعر - فى فكره - سلفا.

وشبيه بقول ابن طباطبا فى هذا الصدد قول أبى هلال العسكرى فى وصيته للشاعر: «إذا أردت أن تصنع كلاما فأخطر معانيه ببالك، وتنوّق له كرائم الألفاظ واجعلها على ذكر منك ليقرب عليك تناولها، ولا يتعبك تطلبها »(٢).

وإذا كانت الفكرة المجردة، تسبق الصياغة، وتمثل - فى هذا التصور - المرحلة الأولى من مراحل الإبداع فإن العلاقة بين تلك الفكرة وصياغتها تظل علاقة تجاور متمايز الحدود بحيث يستطيع الناقد متى شاء أن يفصل بينهما ويحدد سمات كل منهما مستقلة عن الأخرى - يقول الجاحظ محددا تلك العلاقة: «فقد صارت الألفاظ فى معنى المعارض، وصارت المعانى فى معنى الجوارى»(٣).

فعلاقة اللفظ بالمعنى كما تصورها وصورها الجاحظ ليست علاقة امتزاج كامل يذوب فيه الشكل والمضمون، فالمعنى (الفكرة) غير اللفظ (الصياغة)، كما أن الجارية

(١) عيار الشعر / ٥ .
(٢) الصناعتين / ١٠٠ .
(٣) البيان والتبيين ، جـ ١ / ١١١ وانظر الصناعتين / ٥١ .



غيـر الثوب أو الكساء، وبـناء على هذا التصور قـد يبدو هذا المعنى فى مـعرض أو فى معارض أخرى فيختلف حسنه من معرض لآخر ـ هذا ما يقرره ابن طباطبا حيث يصرح بأن الألفاظ «كالمعرض للجـارية الحسناء التى تزداد حسنا فى بعض المعارض دون بعض، وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذى أبرز فـيه، وكم معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه »(١).

وقد ألح كثـير من النقاد ـ بناء على هذا التصور أيضـا ـ على ضرورة المطابقة أو الملاءمة بين اللفظ والمعنى، ففى هذا الإلحاح دليل واضح على إحـساسهم باستقلال كل منهما عن الآخر وتميزه بصفات خاصة، ومن ثم فإن على الشاعر أن يراعى التناسب بين صفـات المعنى الذى يود القول فيـه، وصفات الألفاظ التى يـنتقيهـا لأدائه، فمن «أراغ معنى كـريما فليلتمس له لفظا كـريما، فإن حق المعنى الشريـف اللفظ الشريف»(٢)، ومما يزيد فى حسن الشعر أن يكون الشاعر «قد عمد إلى معـانى شعره فجعلها فيما يشاكلها من اللفظ فلا يكسو المعـانى الجدية ألفاظا هزلية فيـسخفها، ولا يكسو المعـانى الهزلية ألفاظا جدية فيستوخمها صاحبها»(٣).

لم يكن المعنى الذى يقـصده هؤلاء النقـاد ـ فى إطار النظرة الازدواجيـة ـ معنى خاصا يشـع من صياغته الخـاصة فيجـود بجودتها ويقبح بقـبحها، بل كـان لهذا المعنى استـقلاله بسمـاته الخاصة عـن تلك الصياغـة، ومن هذا المنطلق جاز لبـعض النقاد أن يستجيد المعنى فى شعر دون الصياغة، كما يقول الأصمعى عن العباس بن الأحنف: «ما يؤتى من جودة المعنى، ولكنه سخيف اللفظ»(٤)، أو كما يقول ابن المعتز عن أبى تمام: «والردىء الذى له إنما يتعلق بلفظه فقط»(٥).

ولعلنا نـستطيع القول بناء على مـا تقدم من نصـوص كانت الفكـرة المجردة هى مدلول مـصطلح المعنى فيهـا: إن الازدواجية التى أحـس بها الناقد العـربى القديم هى

---

(١) عيار الشعر / ٨.
(٢) البيان والتبيين / جـ ١ / ١٣٦ .
(٣) نقد النثر / ٩٠ .
(٤) فحولة الشعراء / ٤٧ .
(٥) كتاب طبقات الشعراء فى مدح الخلفاء والوزراء / ١٣٥ .

ازدواجية بين فكرة مجردة وصياغة، أو لنقل: كانت الفكرة ـ فى هذا التصور ـ فى جانب، والشعر بأشكاله التعبيرية وصوره الفنية فى جانب آخر، وقد كان لهذا الإحساس أثره فى احتفاء هؤلاء النقاد بجانب الصورة أو الصياغة كما سنرى، فلم تكن عبارات «الكسوة» أو «المعرض» أو «التحسين» ترمى إلى التهوين من جانب اللفظ، ولكنها كانت على النقيض من ذلك دلائل المهارة وعلامات الفن، فالصورة اللفظية فى هذا التصور لا تخلق فكرتها المجردة من عدم، ولكنها تصبغها بصبغة الفن، وتسمها بميسمه، وتضيف إليها إضافات تثرى بها وتجمل، فيحسن لذلك وقعها لدى المتلقى،ومن ثم فإن تلك الصورة هى عنوان مهارة الشاعر، ودليل عبقريته.

يقول ابن المعتز :

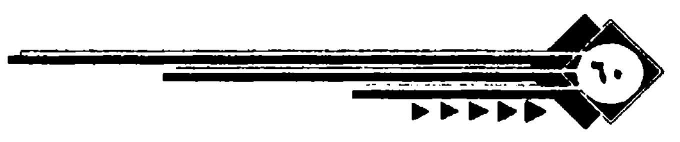
«العاقل يكسو المعانى وشى الكلام فى قلبه، ثم يبديها بألفاظ كواسٍ فى أحسن زينة، والجاهل يستعجل بإظهار المعانى قبل العناية بتزيين معارضها، واستكمال محاسنها»(١).

فنظرة ابن المعتز إلى الشعر تختلف باختلاف لغته، فاللغة التى تخلو من روعة الفن وجمال الصياغة يقتصر دورها على الإشارة المجردة إلى المعنى والكشف عنه، وهى لذلك تدل على قصر الباع وضحالة الفن عند القائل، أما اللغة الفنية الموشاة فهى لغة موحية، تحقق المتعة عند المتلقى، وتثير تأمله، ومن ثم فهى دليل أصالة الشاعر، وقدرته على الإبداع.

إن الشعر ـ فى هذه النظرة ـ صنعة فنية تتحدد قيمتها بقدر ما يتحقق فى لغتها من خصائص الفن، فالألفاظ فى لغة الشعر أكثر حيوية،وأخصب دلالة منها فى لغة الاستخدام العادى، ومن ثم فهى لغة فردية فى مقابل اللغة المألوفة أو الدارجة بدلالاتها الثابتة، وهى لذلك أدل على مهارة الشاعر وقدرته على أن يستخرج أشكالا ومضامين فنية من لغة هى ملك للجميع.

* * *

(١) زهر الآداب / جـ ١ / ١٠٩ .



ثانيا ـ الثبات والعموم :

إذا كانت البحوث والمناقشات اللغوية التى دارت فى موروثنا القديم حول علاقة اللفظ بمعناه قد قامت ـ كما رأينا ـ على أساس تصور ثنائى للغة، يؤمن بأسبقية المعنى على اللفظ أو المدلول على الدلالة فإنها قد أكدت ـ كذلك ـ ثبات المدلول ووحدته بين أبناء البشر جميعا فى مقابل تغير اللفظ الدال بتغير اللغات، فلقد آمن هؤلاء بأن المعنى جوهر ثابت لا يتغير بتغير الألفاظ التى تدل عليه، فلا يختلف إدراك هذا الجوهر من شخص إلى آخر، أو من أمة إلى أخرى، ذلك لأنه مدرَك عقلى والناس فى المعقولات سواء.

والأمر الذى لا شك فيه أن هذا التصور لدى علماء المسلمين قد وجد ركيزته الفلسفية فى ذلك الجدل الذى ثار بين فلاسفة الإغريق بشأن اللغة، فعلى الرغم من الخلاف الذى نشب بين هؤلاء الفلاسفة حول ماهية الكلام فإن ثبات المعنى ورسوخ جوهره فى النفس كان أمرا مسلما به بينهم، أو فى الأقل بين هؤلاء الذين كان لهم تأثير واضح فى علماء المسلمين فى ذلك العصر.

فأفلاطون يرى «أن الألفاظ هى الجالبة للفساد . . ولهذا ينبغى أن ننطلق دائما من الأشياء عينها لا من الكلمات التى تشير إليها، فالكلمات كالزئبق لا تستقر على ركيزة واحدة، فى حين أن الحقيقة ثابتة لا تقبل تغييرا ولا تبديلا . .»(١).

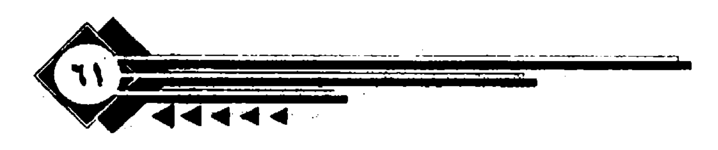
فأفلاطون يرى ـ كى يدعم رفضه توقيفية اللغة ـ أن الألفاظ متغيرة، وهى لهذا منشأ الخطأ والضلال فى طريق المعرفة، ومن ثم ينبغى ـ فى نظره ـ البدء بالمسميات والأشياء عينها (لا بالأسماء والألفاظ) للانطلاق منها إلى الحقائق الثابتة التى لا تقبل التغيير، فما هى تلك الحقائق الثابتة؟

إن هذه الحقائق (انطلاقا من نظريته فى المثل) هى معانى الأشياء أو صورها الخالدة فى عالم المثل، فإذا كانت الكلمات المتغيرة تشير إلى الأشياء أو المسميات، فإن المثل الخالدة فى النفس لتلك المسميات هى الحقائق الثابتة، ومن هنا جاء هجوم أفلاطون على الفن بدعوى أنه يزيف الواقع، ويقدم للناس صورا غير صادقة للحقيقة؛ إذ الفن ليس إلا صورة لصورة»(٢) .

---

(١) انظر فلسفة اللغة / ٢٠ ـ ٢١ .

(٢) انظر / أحمد أمين . زكى نجيب محمود / قصة الفلسفة اليونانية . لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٣٥٤ ـ ١٩٣٥ / ١٨٩ .



والذى يعنينا ـ فى هذا المقام ـ هو أن نشير إلى أن هذه النظرة الأفلاطونية إلى ثبات الحقيقة وتغير الألفاظ الدالة عليها، قد كان لها أثرها فى المناقشات اللغوية التى دارت ـ فى موروثنا القديم ـ حول المعنى واللفظ على الأقل فى الإحساس بثبات الأول وتغير الثانى، ونجد دليلا على هذا الإحساس فى المناظرة التى يرويها أبو حيان التوحيدى بين أبى سعيد السيرافى (النحوى) ومتى بن يونس (المنطقى) ـ فعلى الرغم من عصبية الأول (كما هو واضح فى تلك المناظرة) للنحو العربى، وعصبية الثانى للمنطق اليونانى فإن المعنى قد اتسم لديهما بما اتسمت به المثل لدى أفلاطون من ثبات، وحسبنا هنا أن نشير إلى قول متى فى تبرير ما يراه من أن معرفة المنطق ضرورة لكل الناس «.. إنما لزم ذلك لأن المنطق بحث عن الأغراض المعقولة، والمعانى المدركة، وتصفح الخواطر السانحة، والسوانح الهاجسة، والناس فى المعقولات سواء»[1]، وقول أبى سعيد السيرافى: «إنما الخلاف بين اللفظ والمعنى أن اللفظ طبيعى والمعنى عقلى، ولهذا كان اللفظ بائدا على الزمان يقفو أثر الطبيعة بأثر آخر من الطبيعة، ولهذا كان المعنى ثابتا على الزمان؛ لأن مستملى المعنى عقل، والعقل إلهى، ومادة اللفظ طينية، وكل طينى متهافت»[2].

والسيرافى على ما يبدو كان على وعى بتلك الثقافة التى يُدل بها المنطقى، بل ربما كان أكثر منه وعيا بها، وإلا لما أمكنه أن يحكم بنقص الترجمة التى قام بها المناطقة لتلك الثقافة فى عصره[3]، وهو فى النص السابق إذ يحصر الخلاف بين المعنى واللفظ فى خلود الأول لأنه عقلى، وتغير الثانى أو فنائه لأنه مجرد أصوات وحروف طبيعية تقتفى بها الأشياء والمسميات أو تحاكى إنما يدلنا على هذا الوعى من جهة، وعلى أنه يدور فى الدائرة الأفلاطونية نفسها من جهة أخرى.

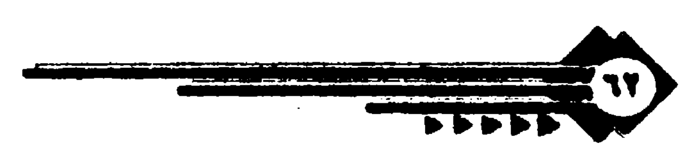
كان المعنى ـ فى هذه النظرة ـ أمرا ثابتا منضبطا لا هزة فيه ولا توتر، فاللغة لا تخلق ذلك المعنى أو تعيد تشكيله، واللفظة إنما تشير ـ فحسب ـ إلى معناها الذى هو فى الحقيقة أحد المدركات العقلية التى لا يختلف الناس فيها باختلاف الأجناس أو الألوان أو اللغات .

---

(١) المقابسات / ٧١ .

(٢) السابق / ٧٥ .

(٣) انظر السابق / ٨٠ .



أما أرسطو فقد اتخذ من ثبات المعنى دليلا على رأيه فى اصطلاحية اللغة، فالمعانى حقائق ثابتة لدى جميع الناس على قدر سواء، ولكل أبناء لغة الاصطلاح أو التواطؤ على ألفاظ بعينها للدلالة على تلك الحقائق المشتركة أو الواحدة لدى الجميع.

يقول أرسطو :

« إن ما يخرج بالصوت دال على الآثار التى فى النفس، وما يكتب دال على ما يخرج بالصوت، وكما أن الكتاب ليس هو واحدا بعينه للجميع، كذلك ليس ما يخرج بالصوت واحدا بعينه لهم، إلا أن الأشياء التى ما يخرج بالصوت دال عليها أولا وهى آثار النفس واحدة بعينها للجميع، والأشياء التى آثار النفس أمثلة لها توجد أيضا واحدة عند الجميع »[1].

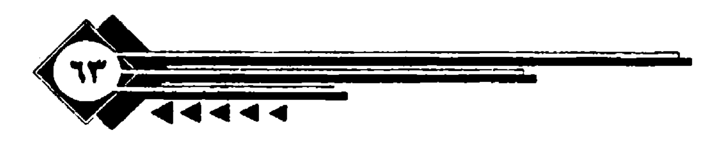
فالمعنى لدى أرسطو فكرة عقلية، أو أثر نفسى يتبلور فى نفس الإنسان نتيجة لمحاكاة الأشياء فيها، ويمكن التعبير عن ذلك الأثر النفسى بالكلمة المنطوقة أو المكتوبة، فإذا كانت الكلمة المكتوبة رمزا للكلمة المنطوقة فإن الأخيرة أيضا رمز لصورة الشىء أو معناه فى النفس، وإذا كانت الرموز اللغوية والكتابية تتغيّر بتغير اللغات، فإن الأشياء أو المسميات التى يدُل عليها بتلك الرموز وكذلك معانيها أو آثارها فى النفس غير قابلة لهذا التغير بل هى واحدة بعينها للجميع .

ونجد أصداء هذه النظرة الأرسطية إلى اللغة وما اتسم المعنى به فى إطارها من ثبات ووحدة فى المحاولات الأولى لتعريف «البيان»[2] أو الحديث عنه فى فى موروثنا القديم، ولعل الجاحظ فى تعريفه للبيان كان يعى هذا النص السابق لأرسطو: فالبيان عند الجاحظ هو «اسم جامع لكل شىء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضمير حتى يفضى السامع إلى حقيقته ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أى جنس كان الدليل؛ لأن مدار الأمر والغاية التى يجرى إليها القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام، فبأى شىء بلغت الإفهام، وأوضحت عن المعنى فذلك هو

---

(١) منطق أرسطو / جـ ١ / ٥٩ . وانظر النقد الأدبى الحديث / ٣٣ ـ ٣٤ .

(٢) من الجدير بالذكر أن مصطلح البيان لم يكن قد تحدد ـ آنذاك ـ بما تحدد به لدى المتأخرين من البلاغيين من أنه «إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة فى وضوح الدلالة عليه» ولكن مدلول البيان قد اقتصر على المعنى اللغوى (الإظهار والإيضاح)، فلم يكن تعريف البيان آنذاك حديثا عن الصور المجازية، وإنما كان حديثا عن الدلالة على المعنى بوجه عام وأوجه تلك الدلالة.



البيان. . .»(١)، وأنواع البيان كما يصرح الجاحظ هى : اللفظ ثم الإشارة ثم العقد ثم الخط ثم الحال وتسمى نصبة، والنصبة هى تلك الحال الدالة التى تقوم مقام تلك الأصناف، وذلك ظاهر فى خلق السموات والأرض، وفى كل صامت وناطق وجامد ونام(٢) .

ويؤكد ذلك الافتراض ـ فى نظرى ـ عدة أمور :

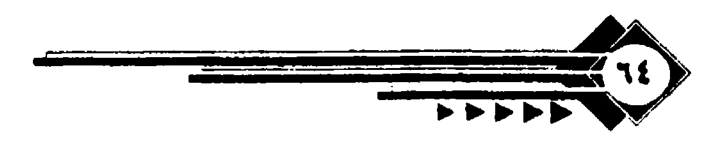
(أ) أن تعريف الجاحظ للبيان جاء عقب النص الذى أشرنا إليه فى المبحث السابق والذى صُورت المعانى فيه بأنها قائمة فى صدور العباد متصورة فى أذهانهم، متخلجة فى نفوسهم، والجاحظ ينسب هذا القول ـ على حد تعبيره ـ إلى «بعض جهابذة الألفاظ ونقاد المعانى».

(ب) كثير من أنواع الدلالات على المعنى أو البيان عنه لدى الجاحظ (فيما عدا العقد والإشارة اللذين ربما كانا على سبيل التوسع) يمكن أن نجد أصولها فى النص الأرسطى، فالمعنى هو «الآثار التى فى النفس»، ودلالتا اللفظ والخط هما «الكلمات المنطوقة والكلمات المكتوبة»، أما النصبة فهى الأشياء التى عبر عنها أرسطو بأنها «التى آثار النفس أمثلة لها».

(جـ) إذا كانت المعانى أو الآثار التى فى النفس واحدة بعينها للجميع عند أرسطو فإننا نجد صدى ذلك عند الجاحظ فى موطن آخر ـ كما سنرى بعد قليل ـ حيث يجعل المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها الجميع على قدر سواء .

لقد فهم الجاحظ ـ إن صح هذا الافتراض ـ نص أرسطو السابق فهما خاصا يتوافق مع مذهبه الكلامى الذى يثق فى العقل البشرى، ويؤمن بطاقاته وقدرته على استكناه الحقائق والتعرف على بواطن الأمور، ولعله من هذه الزاوية نظر إلى دلالتى «الكلمة المنطوقة والكلمة المكتوبة» على أنهما يمثلان «النقل» أو «الظاهر» اللذين ينبغى ألا يكونا حجر عثرة أمام العقل المعتزلى ومن ثم كان رأيه فى أن الأشياء أو «النصبة» يمكن أن تكون أمام العقل الثاقب مصدرا لاستشفاف دلالة أخرى أو دلالات غير منطوقة أو مكتوبة. «تقوم مقام تلك الأصناف ولا تقصر عن تلك الدلالات».

(١) البيان والتبيين جـ ١ / ٧٦ .
(٢) انظر السابق / نفسه .



وإذا كان الجاحظ قد توسع فى أنواع الدلالات أو ألوان البيان عن المعنى (بإضافة العقد والإشارة) فإن صاحب «نقد النثر» فى هذا الصدد ـ مع سيره فى خط الجاحظ ـ قد التزم بالأصول الأرسطية، ونود أن نورد هنا نصه كاملا تقريبا لكى يتبين لنا مدى التقارب بين عباراته «فى البيان» وعبارات أرسطو السابقة فى «اللغة» ـ يقول:

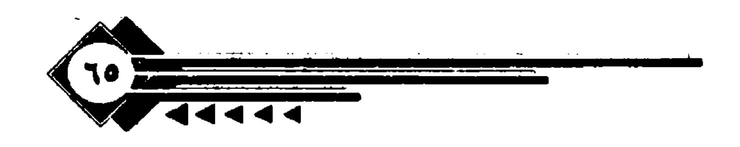
«البيان على أربعة أوجه: فمنه بيان الأشياء بذواتها وإن لم تبن بلغاتها، ومنه البيان الذى يحصل فى القلب عند إعمال الفكرة واللب، ومنه البيان الذى هو نطق اللسان، ومنه البيان بالكتاب الذى يبلغ من بعد أو غاب، فالأشياء تبين للناظر المتوسم والعاقل المتبين بذواتها، وبعجيب تركيب الله فيها. . . . فإذا حصل هذا البيان للمتفكر صار عالما بمعانى الأشياء، وكان ما يعتقد من ذلك بيانا ثانيا وخص باسم «الاعتقاد»، ولما كان ما يعتقده الإنسان من هذا البيان يحصل فى نفسه غير متعد إلى غيره، وكان الله عز وجل قد أراد أن يتم فضيلة الإنسان خلق له اللسان، وأنطقه بالبيان، فخبر به عما فى نفسه من الحكمة التى أفادها، والمعرفة التى اكتسبها فصار ذلك بيانا ثالثا. . . إلا أن البيانين الأولين بالطبع فلا يتغيران، وهذا البيان والآتى بعده بالوضع فهما يتغيران بتغير اللغات، ويتباينان بتباين الاصطلاحات، ألا ترى أن الشمس واحدة فى ذاتها، وكذلك هى فى اعتقاد العربى ثم العجمى، فإذا صرت إلى اسمها وجدته فى كل لسان من الألسن بخلاف ما هو فى غيره. . . »(١).

فأوجه البيان عند صاحب نقد النثر: الأشياء بذواتها ـ الاعتقاد ـ النطق ـ الكتاب لا تكاد تختلف عن زوايا فلسفة أرسطو فى اللغة، أعنى الأشياء ـ والمعانى ـ والكلمات المنطوقة والكلمات المكتوبة، والمعانى عند صاحب نقد النثر تتكون فى النفس نتيجة للنظر والتوسم فى الأشياء، وهو بذلك يقترب من أرسطو الذى يرى أن المعانى هى صور الأشياء أو آثارها فى النفس بل إن الأشياء والمعانى لدى صاحب نقد النثر يتسمان بما اتسما به لدى أرسطو (وهذا ما يعنينا الآن) بالوحدة والثبات فلا يتغيران من أمة إلى أمة، على حين أن وسائل التعبير عنهما تتغير بتغير الوضع أو الاصطلاح، وهذا ما يصرح به إذ يقول عن الأشياء والمعانى :

إنهما « بالطبع فلا يتغيران » وعن البيان باللسان والبيان بالكتاب إنهما « بالوضع فهما يتغيران بتغير اللغات » .

---

(١) انظر / نقد النثر / ص ٩ ـ ١١ .



والمثال الذى يسوقـه فى هذا الصدد واضح فى الدلالة على ما يعنيـه، فإذا كانت الشمـس واحـدة فى جرمهـا وهيئتهـا أمـام الجميـع فإن دلالتها أو صورتها فى النفس لا تتغـير - كذلك - من فـرد إلى آخر، أما اللفظة الدالة عليـها فإنهـا تتغيـر من لسان إلى لسان.

كان هذا الاعتقاد فى ثبات المعانى ورسوخها ووحدتها (فى مجال النظر إلى اللغة) ممهدا - فى نظرى - للاعتقاد فى ثبات المعانى أو الأفكار المجردة (فى مجال النقد) .

فلقد أحسّ كثير من النقاد بأن الكثير مـن تلك المعانى (بهذا المفهوم) حقائق ثابتة فى النفوس مـتقررة فى الأذهان. يستـوى فى العلم بها جميع الناس لا فـرق بين عامى ومثقف. أو عربى وعجمى فى إدراكها، ومن ثم فهى كالكلأ المباح لا يحظر على أحد، ولا ينسب - فى الوقت نفسه - لأحد .

وقد انصـرف مصطلح المعـنى فى هذا الصدد - غـالبا - إلى الأفكار المجـردة كأن تكون حكمة، أو مثلا سائرا أو حقيقة فلسفـية - فعلى الرغم من استجادة كثير من النقاد لهذا اللون من المعـانى فإنهم أحسـوا بأن جودته ليست هى الجودة الـفنية التى يحققـها الشعر، وتدل على مهارة الشاعر وقدراته الفنية؛ ذلك لأن تلك المعانى - بطبيعتها - عامة لا يختص بها شاعر دون شاعر. بل ربما كان ميدانها غير الشعر وذاك بعض ما يشير إليه ابن رشيق بقـوله: « والفلسفة وجر الأخـبار باب آخر غيـر الشعر، فإن وقع فـيه شىء منهما فبقدر »(١).

لقد قـام الإحساس بعمـومية تلك المعانـى لدى هؤلاء النقاد - فيمـا يبدو - على أساس أن مـصدرها العقـل وحده فالعـقل متى اتسعت دائرة خـبراته، وتعـددت منافذ احتكاكه بالحيـاة وبالأحياء استطاع أن يصل إلى الكثير من تلك المعـانى بلورة لتجاربه، وخلاصة لخـبراته، يستوى فى ذلك الشاعـر وغير الشاعر، والـعامى والمثقف، ومن ثم يستطيع أبناء كل أمة الاهتداء إلى مجموعة من تلك الحكم أو الأمثال قد تتشابه أو تتفق مـع ما لدى غيـرهم منها، ومن ثم تصبح تلك المعانى أشبه بتراث إنسانى عام لا تختص به أمة .

إن هـذا هـو ما قصـده الجاحظ فى تعقيبـه السابق على أبى عمرو الشـيبانى حين قال : «والمعانى مطروحة فى الطريق. . » .

---

(١) العمدة جـ ١ ص ١٢٨ .

وعلى هذا الأساس نفسه يعيب الآمدى شعر أبى تمام لأنه يكثر من إيراد تلك المعانى أو الحكم فى شعره، ولكنه يوردها فى صياغة رديئة ـ يقول الآمدى:

« وهذا رجل ما يراعيه من أمر الشعر دقيق المعانى، ودقيق المعانى موجود فى كل لغة وكل أمة، وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتى وقرب المأخذ واختيار الكلام»(١).

فإشارة كل من هذين الناقدين إلى ذيوع تلك المعانى وتداولها دليل واضح على إحساسهما بأن الشعر ليس هو تلك المعانى، ولذلك فإن الخطر ـ فى نظرهما ـ يتمثل فى أن تسف لغة الشعر وتنحط إلى لغة السرد أو الأداء المباشر للحكمة؛ إذ إن الشعر فى تلك الحال سيفقد روحه، ويتحول من فن له تفرده إلى مجرد بضاعة متداولة.

« وبعد » :

فإذا كان الثبات والعمومية خاصتين من خواص الفكرة المجردة أو المعنى (بهذا المفهوم) لدى هؤلاء النقاد فقد ترتب على ذلك إطلاق مصطلح المعنى لديهم بهذا المدلول التجريدى على بعض الصور المجارية التى تكتسب هاتين الخاصتين بكثرة ترددها فى الشعر وتداولها بين الشعراء ـ ولكن كيف تتحول الصورة إلى فكرة؟ وما هو الأساس الذى قامت عليه تلك النظرة ؟

هذا ما سنتناوله فى المبحث التالى :

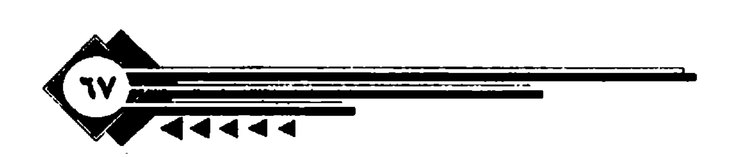
الصورة المتداولة :

إطلاق مصطلح المعنى على بعض ألوان الصورة المجازية أمر يبدو ـ فى حد ذاته ـ غريبا ومثيرا للتساؤل!! فتلك الصور البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية ليست ـ فى إطار النظرة الثنائية ـ معانى، وإنما هى أدوات فنية ووسائل تعبيرية لأداء المعانى!!

قد تزول تلك الغرابة لو افترضنا أن المعنى ـ فى هذه النظرة ـ هو المعنى الشعرى الذى لا ينفصل فيه الشكل عن المضمون، بل يصبح هذا المعنى هو الأسلوب الفنى نفسه فى الصورة، ولكن هذا الافتراض يقف فى وجهه (وهذا ما يعنينا الآن) أن كثيرا من

---

(١) الموازنة / ١٨٠ .



استخدامات مصطلح المعنى فى هذا الصدد كان يراد بها المعنى بمفهومه التجريدى، أى أن الصورة التى يطلق عليها مصطلح المعنى لم تكن تحمل فى نظر الناقد سوى الفكرة المجردة، وهنا تعود الغرابة إلى ذلك المسلك، ويبقى التساؤل واردا عن الأساس الذى قامت عليه تلك النظرة التى يرتد بها التصوير إلى مقابله الحقيقى (التجريد)، والتى تتحول بها الصورة الفنية في الشعر إلى شبح هزيل خافت أبعد ما يكون عن الشعر ؟

لقد قامت تلك النظرة التجريدية لبعض تلك الصور - فى نظرى - على أساس تداولها وشيوعها وكثرة ترددها على ألسنة الشعراء، فالصورة المتداولة هى معنى مجرد أو فكرة مطروحة فى الطريق، لأن التداول قد أفقدها جدتها وما كان لها من روعة فى البداية فأصبحت لا تستوقف المتلقى، ولا تتحدى انتباهه أو تثير دهشته، بل إن ذهنه لينصرف توا إلى فكرتها المجردة التى لازمتها فى استعمالاتها المتكررة، أما الصورة المبتكرة فهى صورة فنية (أو معنى فنى) لأنها تستوقف المتلقى بجدتها، وتثير تأمله وإدراكاته الحسية، فتنقله إلى عالم خيالى حافل بالثراء.

على هذا الأساس كانت الصورة المتداولة فى نظر هؤلاء النقاد فكرة مجردة (أو معنى بهذا المفهوم)، واقترن إطلاق مصطلح المعنى على تلك الصورة عندهم - غالبا - بالإشارة إلى تداولها، ورسوخ معناها وتقرره فى الأذهان.

فالصورة - عند الآمدى - فى قول أبى تمام :

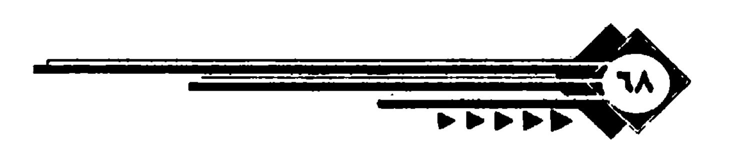
لو يعلم العافون كم لك فى الندى   من لذة وأريحة لم تحمد

« . . معنى؛ لأن العادة جارية بأن يقال: فلان لا يعطى متكارها ولا متكلفا، بل يعطى عن نية صادقة ومحبة لبذل المعروف »(١)، والتشبيه بصدع الزجاجة «معنى متداول مشهور من معانيهم فى الزجاج قد نطق به الناس وأكثروا»(٢).

وتشبيه العظيم فى قومه بالبدر بين النجوم «معنى متقدم مبتذل جاء به النابغة وغيره وكثر على الألسن حتى صار أشهر من كل مشتهر»(٣).

---

(١) الموازنة / ٥٦ / ٥٧ .
(٢) السابق / ٥٨ .
(٣) السابق / ١٥٠ .



ويصرح صاحب الوساطة بأن تشبيه البحترى وأبى الطيب للمرأة بالبدر فى الحسن، أو أنها تقوم مقام البدر، من الصور المتداولة والمعانى التى ترددت لدى الشعراء قبل البحترى وأبى الطيب[1]، والصورة فى قول المتنبى :

فذقت ماء حياة من مقبّلها ... لو صاب تربًا لأحيا سالف الأمم

- هى كما يصرح القاضى الجرجانى معنى ؛ لأن الأعشى بدأه بقوله :

لو أسندت ميتا إلى نحرها ... مات ولم ينقل إلى قابر[2]

فالبيتان - في نظر الجرجاني - يتداولان معنى واحدا، وهذا ما لا يمكن تصوره إلا إذا قمنا بنوع من التعرية أو التجريد للبيتين حتى يمكن أن نلمح ما بينهما من صلة فكرية هى المعنى فى تلك النظرة، فنقول مثلا: إن البيتين يشيران إلى فتنة المرأة وسحرها وأثرها القوى فى العاشق، أو ما أشبه ذلك .

نستطيع القول بناء على ما تقدم من نصوص (أطلق فيها مصطلح المعنى على بعض الصور مقترنا بالإشارة إلى ذيوعها وتداولها): إن الفكرة المجردة كانت هى مدلول مصطلح المعنى فى هذا الصدد، أى أن تداول الشعراء لتلك الصور كان يؤدى - فى تلك النظرة - إلى ابتذالها وإخلاق جدتها، فتتحول طبيعتها من صورة فنية لها إيحاءاتها ومعانيها الفنية الخاصة فى الشعر، إلى مجرد فكرة لا تمثل فى الشعر سوى مادته الخام أو أفكاره الأولية. . ويؤكد هذا الفهم - عندى - عدة ظواهر هى :

١ - نفى السرقة عن أخذ تلك الصور أو فى الأقل عدم اعتبار أخذها من السرقة المعيبة .

٢ - المبالغة فى الإعجاب بالصور التى لم تتداول .

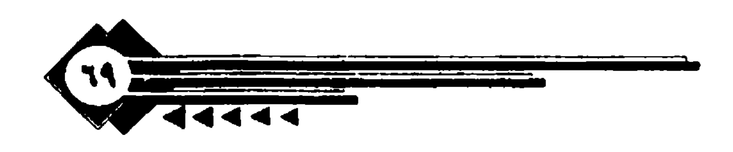
٣ - الدعوة إلى التجديد فيما تدوول من الصور .

ونود فيما يلى أن نتوقف لتجلية كل ظاهرة من تلك الظواهر الثلاث :

---

(١) انظر الوساطة / ١٨٨ .

(٢) انظر السابق / ١٧٢ - ١٧٣ .



١ ـ انتفاء السرقة عن أخذ الصورة المتداولة :

فلم ينظر كثير من هؤلاء النقاد إلى تناول الشاعر لأمثال تلك الصور ممن سبقه على أنه من السرقة المعيبة التي يعاب بها وتغض من شاعريته، ومغزى ذلك أن تلك الصور قد أصبحت بالتداول ـ في نظرهم ـ في عداد المعانى المشتركة والأفكار العامة التى لا يختص بها أحد، ومن ثم فإن تناولها أمر لا حرج فيه على الشاعر، بل هو على النقيض من ذلك ـ كما سنرى فى فصل السرقات ـ ضرورة له ـ يقول الآمدى:

« إن السرق إنما هو فى البديع المخترع الذى يختص به الشاعر، لا فى المعانى المشتركة بين الناس التى هى جارية فى عاداتهم ومستعملة فى أمثالهم »(١).

ومراجعة أمثلة الآمدى فى السرقات ، وتبين موقفه منها يكشفان بوضوح أنه يدرج الصورة المتداولة تحت هذه «المعانى المشتركة» التى لا فضل للشاعر فيها، ولا حرج عليه فى تناولها، وعلى هذا الأساس ينفى الآمدى سرقة البحترى لمثل تلك الصور من أبى تمام، فمثلا عندما يقول أبو تمام :

همة تنطح النجوم وجد ... آلف للحضيض فهو حضيض

ويأتى بعده البحترى فيقول :

متحير يغدو بعزم قائم ... فى كل نائبة وجد قاعد

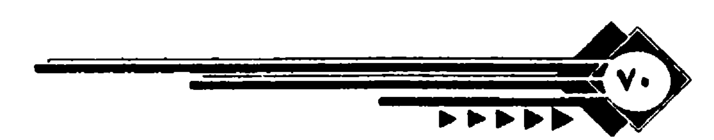
يعلق الآمدى قائلا : «وهذان المعنيان جنسهما واحد، ولفظهما مختلف، وهما شائعان فى الكلام وجاريان فى الأمثال يقال: فلان عالى الهمة، وهمته فى الثريا وحاله في الحضيض، فليس يجوز أن يعتور هذا المعنى شاعران فيقال: أحدهما أخذه من الآخر»(٢).

وتصوير الإنسان بأنه يحلم بما تأصل لديه من أخلاق ومكارم هو كذلك ـ فى نظر الآمدى ـ من المعانى المشتركة التى لا يعد أخذها سرقة، ومن ثم يعيب الآمدى على أبى الضياء بشر بن تميم ادعاءه أن قول البحترى :

ويبيت يحلم بالمكارم والعلى ... حتى يكون المجد جل منامه

(١) الموازنة / ١٤٩.

(٢) السابق / ١٥١ .



مسروق من قول أبى تمام :

جرى الجود مجرى النوم منه فلم يكن بغيـر سمـاح أو طعـان بـحالم

وذلك لأن « هذا الكلام موجود فى عادات الناس، ومعروف فى معانى كلامهم، وجار كالمثل على ألسنتهم بأن يقولوا لمن أحب شيئا واستكثر منه : فلان لا يحلم إلا بالطعام وفلان لا يحلم إلا بفلانة... فإن كـان واحد سمع هذا المعنى أو مثله من آخر فاحتذاه فإنما ذكر معنى قد عرفه واستعمله لا أنه أخذه سرقة»(١).

وعلى هذا الأساس نفسه يرد القاضى الجرجانى على زعم أبى بكر الصولى أن الصورة فى قول البحترى :

علىّ نحت القـوافى من مقـاطعهـا ومـا علىّ إذا لم تفـهم البـقـر

مأخوذة من قول أبى تمام :

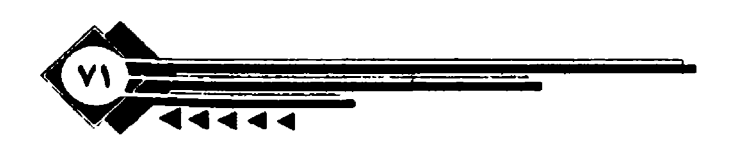
لا يدهمـنّك من دهمـائهم نفـر فـإن جـلهمُ بل كـلهم بـقـر

وينعى الجرجانى على الصولى تناسيه لطبيعة تلك الصورة التى أخلقها التداول قائلا: «كـأنه لم يعلم أن العقلاء منذ كـانوا يسمون البليد الغبى حمـارا أو بقرة، وإذا استبعدوا ذهن مخاطب، واستخفوا فطنة منازع قالوا: هذا ثور وتيس، حتى شاع ذلك على أفواه العامة... وكيف يدعى فى هذا السرق؟ ومن جعل بعض الناس أولى به من بعض(٢) » ؟.

أما ابن طباطبا فقد أدرج كثيرا من تلك الصور فى عداد مـا أسمـاه «المعانى المشتركة» التى لا يعـاب الشاعـر بأخذها ـ فى نظره ـ مـادام قد أبرزها فى أحسن من الكسوة التى عليها، بل يجب له فضل لطفه وإحسانه(٣).

فالأخذ الحسن فى نظر ابن طباطبا مشروط بتحسين الكسـاء، وهذا الشرط يدل على أن الأخذ الجيد للصورة ليس أخذا لها بعينها، أى أن الشاعر إنمـا يأخذ ـ فقط ـ فكرتها المجردة التى عريت بالتداول، فيضعها فى صياغة جديدة أو كساء جديد.

(١) السابق / ١٤٩ .
(٢) الوساطة / ٢٦٤ .
(٣) عيار الشعر / ٧٦ ـ ٧٧ .



٢ ـ الإعجاب بالصورة غير المتداولة :

إذا كان النقاد قد أحسوا بأن الصورة التى يكثر ترددها فى الشعر تتحول إلى مجرد فكرة فلقد كان من الطبيعى ـ لهذا السبب ـ أن يبالغوا فى تقدير الصورة المبتكرة، أى تلك التى لم تبتذل بالتداول، بل ظلت بكرا تنسب لصاحبها، وبقيت النظرة إليها نظرة فنيه تنطلق ـ فى تذوقها ـ من لغتها التصويريه، وعناصرها الحسية، فلقد أشاد غير واحد من هؤلاء النقاد بالصورة التشبيهية فى وصف عنترة للذباب، واقترنت إشادتهم بالإشارة إلى تفردها، أى أن الشعراء لم يتنازعوها، بل أحجموا عنها أو أخفقوا فى تناولها، فظلت صورة فنية فريدة، أو لنقل معنى فنيا خاصا ماثلا فى لغته الفنية لا مجرد معنى متداول، يقول الجاحظ :

« ولا يعلم فى الأرض شاعر متقدم فى تشبيه مصيب تام، أو فى معنى غريب عجيب، أو فى معنى شريف كريم، أو فى بديع مخترع، إلا وكل من جاء من الشعراء من بعده أو معه إن هو لم يقدر على لفظه فيسرق بعضه، أو يدعيه بأسره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى ويجعل نفسه شريكا فيه . . . إلا ما كان من أمر عنترة فى صفة الذباب، فإنه وصفه فأجاد وصفه فتحامى معناه جميع الشعراء، فلم يعرضوا له، ولقد عرض له بعض المحدثين ممن كان يحسن القول فبلغ من استكراهه لذلك، ومن اضطرابه فيه أنه صار دليلا على سوء طبعه فى الشعر، قال عنترة :

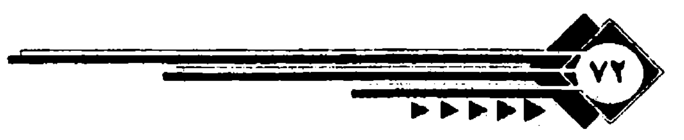
جادت عليه كل عين ثرة ... فتركن كل قرارة كالدرهم
فترى الذباب بها فليس ببارح ... هزجا كفعل الشارب المترنم
غردا يحك ذراعه بذراعه ... فعل المكب على الزناد الأجذم

فوصف الذباب إذا كان واقفا ثم حك إحدى يديه بالأخرى، فشبهه عند ذلك برجل مقطوع اليدين يقدح بعودين . . . ولم أسمع فى هذا المعنى بشعر أرضاه غير عنترة»(١) .

٣ ـ الدعوة إلى التجديد فيما تدوول من الصور :

إذا ما دعا النقاد الشاعر المحدث إلى التجديد فى تلك الصور، ودلوه على وسائل ذلك التجديد، واستحسنوها منه، وحذروه ـ فى الوقت نفسه ـ من الاقتصار على ذكرها

(١) الحيوان / جـ ٣ ص ٢١١ ، وانظر الصناعتين / ١٦٨ .



بصيغتها التراثية فمغزى ذلك أنهم قد أحسوا باستهلاك تلك الصور، وتغير صبغتها الفنية، أى أنها أصبحت ـ بالتداول ـ معانى عامة تتطلب من الشاعر المحدث الذى يود تناولها أن يخرجها إخراجا فنيا جديدا تنتقل به من حيز التداول والعموم إلى حيز الخصوصية والتفرد .

والنقد العربى حافل بأمثلة كثيرة تدل على ذلك بوضوح: فابن طباطبا ـ مثلا ـ بعد أن يذكر كثيرا من التشبيهات التراثية المأثورة عن العرب يقول :

« فالشاعر الحاذق يمزج بين هذه المعانى فى التشبيهات لتكثر شواهدها، ويتأكد حسنها، ويتوقى الاقتصار على ذكر المعانى التى يغير عليها دون الإبداع فيها والتلطف لها، لئلا يكون كالشىء المعاد المملول »(١).

فحذق الشاعر المحدث ومهارته يتمثلان ـ فى نظر ابن طباطبا ـ فى تناول تلك التشبيهات أو المعانى تناولا فنيا يحشد له طاقاته الإبداعية وقدراته التعبيرية، حتى تبدو على يديه فى قالب فنى جديد يشد انتباه المتلقى، ويثير إعجابه، أى أن الشاعر المحدث ينبغى أن يضيف إلى تلك الصور إضافات فنية تحسب له، وتبتعد بها ـ فى الوقت نفسه ـ عن أشكالها التراثية المتكررة .

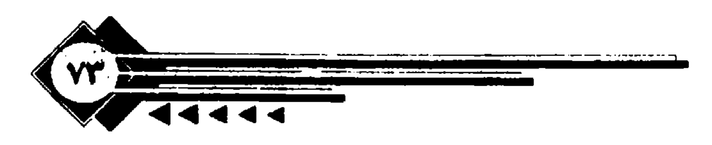
وقد كان تجديد المحدثين فى تلك الصور وإبداعهم فيها مثار إعجاب وافتتان لدى كثير من النقاد، وقد كان ذلك الإبداع هو المبرر الذى ذكر ابن أبى عون على أساسه تشبيهات بعض المحدثين فى كتابه «التشبيهات» حيث يقول فى مقدمته :

« وقد تكررت فى كتابنا تشبيهات للمحدثين مثل أبى نواس وبشار ومسلم والطائى والبحترى وابن الرومى وابن المعتز وأضرابهم، لأنا اعتمدنا على إثبات عيون التشبيهات المختارة، والمعانى الغريبة البعيدة، دون المتداولة المخلقة، والمتقدمون وإن كانوا افتتحوا القول، وفتحوا للمحدثين الباب، ونهجوا لهم الطريق، فكان لهم فضل السبق، واستئناف المعانى، وصعوبة الابتداء فإن هؤلاء قد أحسنوا التأمل، وأصابوا التشبيه، وولدوا المعانى، وزادوا على ما نقلوا، وأغربوا فيما أبدعوا . . »(٢).

---

(١) عيار الشعر / ص ٢٣ .

(٢) جوستاف فون جرونباوم / آراء ابن أبى عون الأدبية / ضمن دراسات فى الأدب العربى / مكتبة الحياة بيروت سنة ١٩٥٩ / ص ١٢٦ / ترجمة محمد يوسف نجم وآخرين .



فابن أبى عون مع اعترافه بأن القدماء فتحوا باب المعانى، ونهجوا طريق التشبيه أمام المحدثين، يرى أن فى بعض تشبيهات المحدثين من الجدة والطرافة ما تستحق به أن تذكر فى كتابه لأنها - فى نظره - من عيون التشبيهات لا من المتداولة المخلقة، أى أن تشبيهات هؤلاء المحدثين الذين يشير إليهم ذلك الناقد لم تكن فى نظره مجرد تقليد أو خطوات على نهج مسلوك، وألفاظ «التأمل»، و «التوليد» و «الزيادة» و «الإغراب» هى فيما يبدو الوسائل الفنية التى يراها ابن أبى عون دليل أصالة الشاعر المحدث، وطريقه لتحقيق الإبداع فى الموروث المتداول، أى أن المحدثين فى نظر ابن أبى عون وإن عزفوا - فى هذا الميدان - على أوتار السابقين فإنهم قد أفلحوا فى استخراج نغمات جديدة تحسب لهم، وأضافوا إضافات فنية تدعو إلى الإعجاب بصورهم .

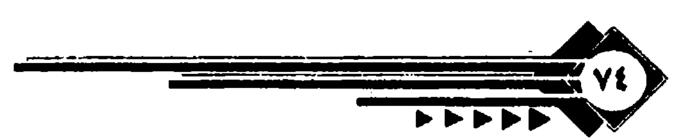
لا حرج على الشاعر المحدث إذن - فى تلك النظرة - فى تناول الصورة التراثية، ولكن عليه - حينئذ - أن يحوّر فيها أو يضيف إليها ما يطبعها بطابع فنى جديد، فيعيد إليها رواءً قد بلى ورونقا فقد أخلقه التداول، وبناء على ذلك فإن المفاضلة بين الشعراء المحدثين فى هذا المجال لا تتعلق بتلك الصور المتداولة فى ذاتها، ولكن بطريقة إخراج الشاعر لها، ومدى إبداعه فيها. يقول القاضى الجرجانى[1] (بعد سرد كثير من الشبيهات المتداولة) :

«وقد يتفاضل منازعو هذه المعانى بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر، فتشترك الجماعة فى الشىء المتداول، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب، أو ترتيب يستحسن، أو تأكيد يوضع موضعه، فيريك المشترك المبتذل فى صورة المبتدع المخترع» .

والأمر الجدير بالملاحظة فى هذا المقام هو أن دعوة هؤلاء النقاد إلى التجديد والإبداع فى تلك الصور، وتحديد وسائل هذا الإبداع، وتقديرها فى الشعر المحدث، كل ذلك إن دل على إحساس هؤلاء النقاد بأن تلك الصور قد تغيرت سماتها الفنية بالتداول فأصبحت فكرة مجردة أو معنى عاما فإنه لا يدل على استهانة هؤلاء النقاد بتلك الصور أو الغض من الأفكار التى تتحول هذه الصور - بالذيوع - إليها، فالتجديد لم يكن دعوة إلى الخروج على الموروث بقدر ما كان دعوة بطريق غير مباشرة إلى الحفاظ على ذلك الموروث على نحو ما، أو لنقل إنه «تجديد فى إطار الموروث»، فإذا كان تشبيه الورد بالخد أو الخد بالورد مثلا فى نظر القاضى الجرجانى من تلك المعانى العامة التى كثر

---

(١) الوساطة / ١٥٠ .



ورودها على ألسنة الشعراء والكتاب، فإن التجديد الذى يرتضيه الجرجانى فى هذا المعنى لا يعنى تجاهله أو إغفاله كلية، ولكن «بتناول زيادة تضم إليه، أو معنى يشفع به كقول على بن الجهم :

عشية حيّانى بورد كأنه ... خدود أضيفت بعضهن إلى بعض

فإضافة بعضهن إلى بعض له، وإن أخذ فمنه يؤخذ، وإليه ينسب، وكقول ابن المعتز :

بياض فى جوانبه احمرار ... كما احمرّت من الخجل الخدود

والخجل إنما يحمر وجنتاه، فأما منبت الأصداغ ومحط العذار فقليلا ما يحمران، فهذا التمييز مسلم له. . . ثم قال أبو سعيد المخزومى :

والورد فيه كأنما أوراقه ... نزعت وردّ مكانهن خدود

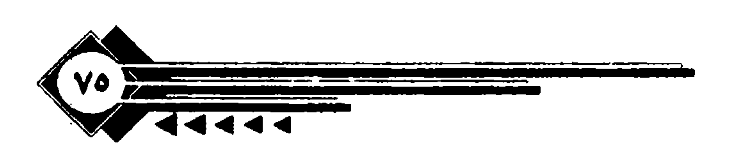
فلم يزد على ذلك التشبيه المجرد، لكنه كساه هذا اللفظ الرشيق فصرت إذا قسته إلى غيره وجدت المعنى واحدا ثم أحسست فى نفسك عنده هزة، ووجدت طربة تعلم لها أنه انفرد بفضيلة لم ينازع فيها »[1].

فكل من هؤلاء الشعراء الثلاثة قد حافظ على هذا التشبيه الأصل، ولكنه حوّر فيه تحويرا خاصا، أو زاد عليه زيادة خاصة أخرجته ـ فى نظر الجرجانى ـ من حيز التداول إلى حيز الخصوصية التى يتجلى أثرها فيما يحدثه ذلك البيت لدى المتلقى من أثر خاص، أو هزة خاصة يتميز بها عن سواه.

نستطيع القول ـ إذن ـ: إن التجديد الذى دعا إليه هؤلاء النقاد فى تلك الصور المتداولة إنما هو تجديد محكوم بتقاليد التراث وأعرافه التى رسخت فى الأذهان بهذا التردد والذيوع الذى تناله تلك الصور، أو بتعبير أكثر تحديدا: إذا كانت الصورة تتحول بالتداول إلى فكرة مجردة، فإن هذه الفكرة ينبغى أن تظل محورا أو أساسا لأى تجديد يطرأ عليها، فإذا كانت الحمرة هى الفكرة التى أصبح تشبيه الورد بالخد أو الخد بالورد يتمخض عنها، فإن تلك الحمرة ينبغى أن تظل الأصل الذى يقوم عليه أى تجديد فى هذا التشبيه، كما فى الأمثلة التى أشار إليها الجرجانى فى النص السابق.

---

(١) انظر السابق / ١٥١ .



وبما يؤكد هذا الفهم لطبيعة التجـديد الذى استحسنه هؤلاء النقاد فى تلك الصور ما يورده قدامة بن جعـفر تحت ما أسماه (التصرف فى التشبـيه)، فمن هذا التصرف فى نظر قدامـة «أن يكون الشعـراء قد لزموا طريقـة واحدة من تشبـيه شىء بشىء، فـيأتى الشاعر من تشبـيهه بغير الطريق التى أخذ فيـها عامة الشعراء، فمن أمـثال ذلك أن أكثر الشعراء يشبهون الخوذ بالبيض كما قال سلامة بن جندل :

كـأن نعـاما باض فـوق رؤوسـهم بنهى الـقـذاف أو بنهى مـحـقق

وقال :

كـأن نعـام الدو باض عـليـهمُ وأعـينهم تحت الحـبيـك الجواحـر

وأكثر الشعراء يلتزمون هذا التشبيه فقال أبو شجاع الأزدى :

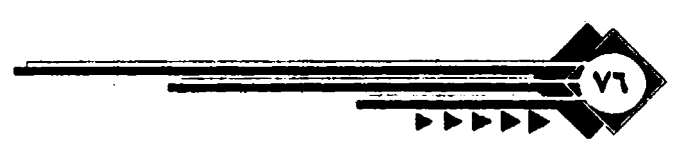
فلم أر إلا الخـيل تعـدو. كـأنما سنورها فـوق الرؤوس الكواكب(١)

فالأزدى ـ فيما يرى قـدامة ـ قد أحسن التصرف فى ذلك التشبيـه المتداول (تشبيه الخوذ بالبـيض) فشبه تلك الخـوذ بالكواكب، ولو أنعمنا النظر فى ذلك التـصرف الذى يستحسنه قدامة لوجدنا أنه تصرف محدود؛ إذ إنه لا يلغى الأصل الذى قام عليه التشبيه المتداول، بل إنه يقدم فى الحـقيقة على ذلك الأصل ويؤكـده فى الوقت نفسه،أعنى أن فكرة «الاستدارة اللامعة» أو «اللمعان المستدير» الماثلة فى تشبيه الخوذ بالبيض هى الفكرة التى بنى عليها الأزدى صورته الجديدة المستحسنة.

وأود هنا أن أشيـر إلى أن هذه النظرة إلى طبيـعة التجديـد فى تلك الصور لدى القدماء لا تعنى أنهم يغلقون الطريق تماما أمام الشـاعر المحدث، ويحجرون على حريته بحيـث لا يقبـل منـه مـا تتفتـق عنه قريحتـه من صـور جديـدة، وإنما تعنى تلك النظرة ـ فحسب ـ أن على الشاعـر إذا ما لجأ إلى تلك الصور التقليدية ألا يخـرج عن أعرافها الثابتة، وأفكارها التى اقترنت بها ورسخت باستعمالاتها المتكررة، ومسيرتها الطويلة فى التراث .

وإذا كانت تلك النظرة قد تشكلت لدى النقاد فى إطار إعـجابهم بالقديم ووعيهم بتقاليده فإن الشعراء ـ كـما أسلفنا القول ـ لم يكونوا أقل منهم فى هذا الإعجاب وذلك الوعى، فقـد افتتنوا بالشعـر القديم، وحاولوا احتـذاء صوره، والإبداع فيهـا إبداعا لا

(١) نقد الشعر / ٦٩ .



يتجاهل الموروث، بل يبنى عليه، ويضيف إليه، ولعل هذا ما عناه أبو بكر الصولى إذ يقول عن المحدثين (وكأنه يسجل تلك الظاهرة) :

« إن المتأخرين إنما يجرون بريح المتقدمين، ويصبون على قوالبهم، ويستمدون بلعابهم، وينتجعون كلامهم، وقلما أخذ أحد منهم معنى من متقدم إلا أجاده »(١).

لجأ الشعراء المحدثون إلى تلك الصور التقليدية - إذن - انسياقا وراء الإعجاب بشعر الأقدمين، وميلا إلى منازعتهم فى المعانى، واحتذائهم فى الصور، فكما كان الإعجاب بالشعر القديم سببا فى ثبات أغراضه لدى المحدثين - كما رأينا من قبل - كان أيضا سببا فى تردد كثير من معانى هذا الشعر وصوره لديهم، ومن ثم راح كثير من النقاد يقيسون إلى الصور التقليدية كل ما جاء على مثالها أو كان منها بسبب من صور الشعر المحدث، وأصبح الكثير من العلاقات المجازية التى ترددت فى الشعر القديم أشبه بالعرف الثابت الذى ينبغى الرجوع إليه والقياس إليه.

يقول أبو هلال العسكرى :

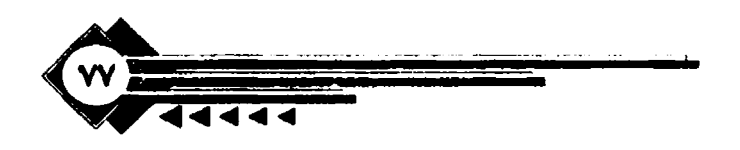
« وأما الطريقة المسلوكة فى التشبيه، والنهج القاصد فى التمثيل عند القدماء المحدثين فتشبيه الجواد بالبحر والمطر، والشجاع بالأسد، والحسن بالشمس والقمر، والسهم الماضى بالسيف، والعالى الرتبة بالنجم، والحليم الرزين بالجبل والحيى بالبكر، ثم تشبيه اللئيم بالكلب، والجبان بالصفرد »(٢).

فهذه التشبيهات بترددها على ألسنة القدماء والمحدثين قد أصبحت - فى نظر أبى هلال - طريقا مسلوكة، ونهجا ينبغى أن يحتذى فى التعبير عن معانيها؛ فالعلاقة المجازية بين الجود والبحر، أو بين الأسد والشجاعة، أو بين الحسن والشمس، أو ما إلى ذلك - كل هذه علاقات قد تدوولت فى الشعر قديمه وحديثه، ورسخت بالاستعمال المتكرر.

وعلى هذا الأساس كان الخروج على مذاهب العرب أو تقاليدهم فى تلك الصور أشهر أخطاء أبى تمام فى نظر الآمدى؛ فمن أخطاء ذلك الشاعر لديه قوله:

---

(١) أخبار أبى تمام / ١٧ .
(٢) الصناعتين / ١٨٢ - ١٨٣ .



ظعنوا فكان بكاى حولا بعدهم ثم ارعويت وذاك حكم لبيد
أجدر بجمرة لوعة إطفاؤها بالدمع أن تزداد طول وقود

والسبب كما يقول الآمدى أن « هذا خلاف ما عليه العرب، وضد ما يعرف من معانيها، لأن من شأن الدمع أن يطفئ الغليل ويبرد حرارة الحزن، ويزيل شدة الوجد، ويعقب الراحة، وهو فى أشعارهم كثير يُنحى به هذا النحو من المعنى. . . وكذلك المتأخرون هذا السبيل سلكوه، وأبو تمام من بينهم ركب هذا المعنى وكرره فى شعره متبعا لمذاهب الناس فمن ذلك قوله :

نثرت فريد مدامع لم تنظم والدمع يحمل بعض ثقل المغرم

وقال أيضا :

فلعل عبرة ساعة أذريتها تشفيك من أرباب وجد محول

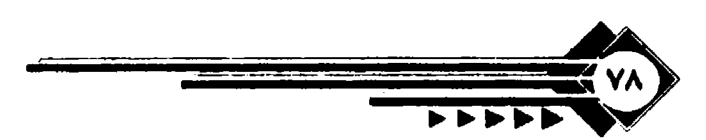
فلو كان اقتصر على هذا المعنى الذى جرت به العادة فى وصف الدمع لكان المذهب المستقيم، ولكنه أحب الإغراب فخرج إلى ما لا يعرف فى مذاهب سائر الأمم. . »(١).

لقد درج الشعراء ـ فيما يرى الآمدى ـ على تصوير الدمع مخففا للحزن ومطفئا للغليل، وتدوولت هذه الصورة تداولا رسخت به العلاقة بين الدمع والتخفيف حتى أصبحت عرفا لغويا لا يمكن لشاعر محدث كأبى تمام أن يحطمه أو يتجاهله فيصور الدمع ـ كما فى البيتين الأولين ـ مقويا للألم، ومشعلا للأسى، أى أن فكرة التخفيف ينبغى أن تظل هى الأصل الذى تقوم عليه أى صورة جديدة للدمع فى مثل هذا الموقف.

وإذا كنا نقول: إن الفكرة المجردة التى أصّلتها الصورة، أو بتعبير أدق تحولت تلك الصورة إليها بالتداول ينبغى أن تكون الأصل الذى يقوم عليه أى تجديد فى بنائها فليس معنى ذلك أن تلك الفكرة هى الشعر فى تلك النظرة، فالشعر إنما هو فى البناء الجديد للصورة أو الإخراج الفنى لها ـ لقد أصبحت الصورة التقليدية كما يروى ابن رشيق عن بعض العلماء «موجودة فى طباع الناس يستوى الجاهل فيها والحاذق، ولكن العمل على جودة الألفاظ، وحسن السبك وصحة التأليف، الا ترى لو أن رجلا أراد فى المدح

---

(١) انظر الموازنة / ٩٢ ـ ٩٣ .



تشبيه رجل لما أخطأ أن يشبهه فى الجود بالغيث والبحر، وفى الإقدام بالأسد، وفى المضاء بالسيف، وفى العزم بالسيل، وفى الحسن بالشمس، فإن لم يحسن تركيب هذه المعانى فى أحسن حلاها من اللفظ الجيد الجامع للرقة والجزالة، والعذوبة والطلاوة، والسهولة والحلاوة لم يكن للمعنى قدر »(١).

* * *

ولكن كيف يؤدى التداول إلى تعرية الصورة أو تجريدها ؟

إن الإجابة عن ذلك تقتضينا أن نقف أمام مبدأين ألح عليهما هؤلاء النقاد، وأحسو بقيمة كل منهما فى التصوير الفنى، لنعقب على كل منهما ببيان أثر التداول فى شحوب قيمته، وإلغاء فعاليته، وهذان المبدآن هما :

(أ) التصوير الحسى .

(ب) تغير الدلالة .

(أ) التصوير الحسى :

فطن كثير من النقاد إلى أن التصوير الحسى فى الشعر إحدى خصائصه الجوهرية؛ فقيمة الشعر تنبثق ـ غالبا ـ من لغته التصويرية المحسوسة التى تجسد المعانى والمشاعر، فى هيئات وأوضاع بشرية عن طريق التشبيه أو الاستعارة أو التمثيل، ومعنى ذلك أن الشعر إنما يقوم بوظيفته الفنية حين يقدم صورا يدركها المتلقى إدراكا حسيا، فتؤثر فى وجدانه، وتنفذ إلى مشاعره، فالحواس هى أبواب المشاعر والنوافذ الطبيعية إليها.

ومن هذا المنطلق كانت حسية الصورة أحد المعايير الجوهرية فى تقديرها لدى كثير من النقاد، فالتشبيه ـ مثلا ـ لدى الرمانى أنواع منها «إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه، ومنها إخراج ما لم تجر به عادة إلى ما جرت به عادة، ومنها إخراج ما لا يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بالبديهة، ومنها إخراج ما لا قوة له فى الصفة إلى ما له قوة فى الصفة »(٢).

ومراجعة الأمثلة التطبيقية لهذه الأنواع الأربعة من التشبيه لدى الرمانى تكشف عن ان هذه الأنواع تندرج كلها تحت مقولة واحدة هى التقديم أو التصوير الحسى، فكل

(١) العمدة جـ ١ / ص ١٢٧ .

(٢) النكت فى إعجاز القرآن / ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن / ٧٥ .

هذه الأمثلة تقوم على أساس الانتقال من مشبه يدرك بالفكر إلى مشبه به يدرك بالعيان والبصر، أو من مشبه أقل حسية إلى مشبه به أكثر تمكنا فى صفاته الحسية.

وعلى هذا الأساس يعيب أبو هلال العسكرى تشبيه صفاء الزجاجة بالمعنى الدقيق فى قول الشاعر :

وندمان سقيت الراح صرفا	وأفق الليل مرتفع السجوف
صفت وصفت زجاجتها عليها	كمعنى دقّ فى ذهن لطيف

لأنه « أخرج ما تقع عليه الحاسة إلى ما لا تقع عليه، وما يعرف بالعيان إلى ما يعرف بالفكر.. »[1].

لا نريد أن نستطرد بذكر أمثلة الرمانى وأبى هلال فى هذا الصدد، ولا أن نطيل الوقوف أمام غيرهما من النقاد الذين شاركوهما هذا الإحساس، فلنا عودة إلى تلك النقطة عند حديثنا عن خصائص المعنى الشعرى، والذى يعنينا هنا هو أن نوضح أثر التداول على تلك السمة الجوهرية للصورة لديهم؛ فإذا كانت القيمة الجمالية للصورة - لدى هؤلاء النقاد - تكمن فى تجسيدها للمعانى أمام المتلقى، واستثارتها لحواسه فمن الطبيعي أن تقل هذه القيمة لديه بالتدريج كلما تكررت تلك الصورة أو ترددت أمامه، ذلك أنها تفقد بهذا التردد جدتها لديه، وتصبح أمرا مألوفا له، لا يثير تأمله، أو يستوقف حواسه، بل إن شكلها الخارجى يصبح - حينذاك - أشبه بستار شفيف مهلهل يتخطاه الذهن، ويتجاوزه بسرعة إلى التقاط الفكرة المجردة التى ألفها فيه.

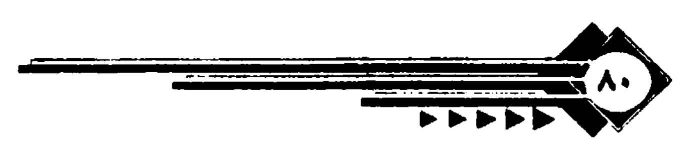
إن الصورة المتداولة أمام المتلقى تصبح أشبه بمناظر الطبيعة الجميلة التى يستشعر فيها أهل الريف من الجمال ما يستشعره من يزور الريف قليلا أو لأول مرة، يقول أحد المعاصرين[2] فى هذا الصدد :

«.. إنى أتخيل أى إنسان لم ير النار قط بعدها - إذا رآها لأول مرة - من أجمل مناظر العالم، وأنها أجمل بكثير على الأقل من الماس والألعاب النارية، كما أننا نبذل بعض الجهد كيما نحس إحساسا قويا بجمال صورة ظلت معلقة فى حجرتنا سنين طويلة، أو لبثنا ننظر إليها ساعة نظرا متصلا، أو فى قصيدة نستظهرها، فالألفة تغض من تقديرنا لجمال الأشياء».

---

(١) الصناعتين / ١٨٢ .

(٢) جاريت / فلسفة الجمال / ٢٠ .



إن الكلف بالجديد فى شتى صوره ظاهرة طبيعية فى النفس البشرية، فالنفس تمقت تكرار ما حصلته من صور، وما سبق لها أن استوعبته من حقائق العلوم وألوان المعارف، وقد استوقفت تلك الظاهرة السيكولوجية فلاسفة المسلمين فى موروثنا القديم فتساءل أحدهم : ما علة كراهية النفس للحديث المعاد ؟ ويجيب أبو على مسكويه :

« إن النفس تأخذ من الأخبار المستطرفة والأحاديث الغريبة عندها شبيها بما يأخذه الجسم من أقواته، وما حصلته النفس من العلوم والمعارف، فإعادته عليها بمنزلة الغذاء من الجسم الذى اكتفى منه، فإذا أعيد عليه غذاء هو الأول ثقل عليه، واستعفى منه، فكذلك حال النفس فى المعارف . . . »(1).

ومن هذه الزاوية كان إلحاح كثير من النقاد على ضرورة التجديد فى تلك الصور المتداولة ـ ففى هذا الإلحاح دليل على إحساسهم بأن هذه الصور بأشكالها التقليدية قد افتقدت بالتكرار قدرتها على التأثير الفنى الذى كان لها فى البداية .

لا فضل للشاعر ـ إذن ـ فى إيراد تلك الصور التقليدية دون الإبداع فيها إبداعا يعيد لها الحيوية وقوة التأثير؛ وذلك لأن الشاعر إنما يستمد تلك الصور من حافظته لا من خياله الخلاق، أى أن تلك الصور لم تعد سوى معان أو دلالات مجردة عن الحس مختزنة فى ذاكرته، وقد تحدد مفهوم «الحافظة الذاكرة» فى ذلك العصر بأنها وعاء أو قوة باطنية تختزن ما تدركه «القوة الوهمية» فى الإنسان من المعانى الجزئية المجردة عن الحس، فتلك القوة الوهمية هى كما يقول الفارابى :

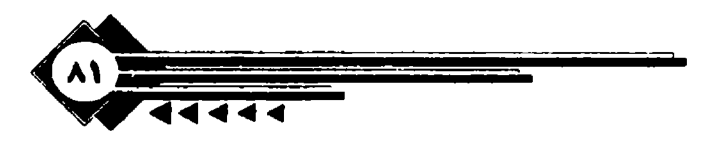
« التى تدرك من المحسوس ما لا يحس، مثل القوة التى فى الشاة إذا تشبَّحت صورة الذئب فى حاسة الشاة تشبحت عداوته ورداءته فيها »(2).

وبالتالى فإن إيراد الشاعر لتلك الصور المتداولة دون تحوير أو إضافة يجعل المتلقى يتلقفها بتلقائية، ولا يحسّ فيها بغير الفكرة المجردة التى يستمدها ـ كذلك ـ من ذاكرته أو حافظته، أى أن ألفته للشكل الحسى الذى تكررت به الصورة تجعل ذهنه ينصرف توا إلى ما ارتبط به فى ذاكرته من معنى، وهذا يؤدى إلى شحوب الصورة فى نظره، وتقتصر قيمتها (إن بقى لها قيمة) على إشارتها إلى المعنى الذى ألفه من قبل.

---

(1) الهوامل والشوامل / ٣١٤ .

(2) انظر : الإدراك الحسى عند ابن سينا / ١٨١ ، ١٨٥ .



يقول أحد الباحثين المعاصرين فى علم الجمال: إن القيمة الجمالية فى الفن إنما تقوى حين لا يستطاع التمييز بين القيمة التعبيرية والشكل الماثل، أى حينما تنبع القيمة التعبيرية من هذا الشكل نفسه، ولا ترتد إلى فكرة (أو ذكرى) سابقة عليه «أما حينما تكون هذه الذكرى مميزة كما هى الحال فى منظر حديقة ترددنا عليها فى الماضى، فإننا فى هذه الحال نعزو بوضوح وبتلقائية ما نحس به من الانفعالات إلى هذه الذكرى وليس إلى الواقع الماثل »(١).

ونود الآن أن نقف أمام التشبيه (وهو أكثر الأنواع البلاغية ذيوعا فى تلك الفترة كما أشرنا، وأقربها إلى سمة الحسية هذه) لنبين نظرة النقاد التجريدية إلى ما تدوول منه، وارتباط ذلك بإطلاق مصطلح المعنى بمفهومه التجريدى عليه.

يكاد نقادنا القدماء(٢) يجمعون على أن أساس التشابه بين طرفى التشبيه أحد أمرين :

ـ التشابه الحسى : أى أن ترجع مقارنة المشبه بالمشبه به إلى تماثل بينهما فى الهيئة الخارجية والصفات الحسية .

ـ التشابه المعنوى : وهو ما كان تشابه أحد الطرفين بالآخر أمرا غير راجع إلى الصورة أو الهيئة الشكلية، بل إلى صفة فيه أو معنى يكون تحققه فى المشبه به أقوى وأظهر منه فى المشبه .

وبتأمل التشبيهات التى ذكرها هؤلاء النقاد تحت كل قسم من هذين القسمين يتضح لنا أمران :

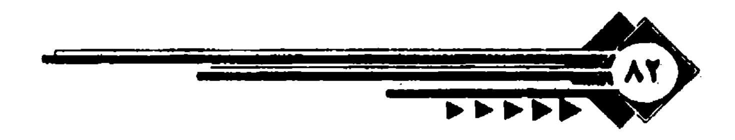
١ ـ أن التشبيهات الى أوردها النقاد فى «التشابه المعنوى» هى ـ كلها تقريبا ـ تشبيهات متداولة أشار غير واحد منهم إلى تداولها كتشبيه الجواد بالبحر والشجاع بالأسد مثلا .

٢ ـ أن إطلاق مصطلح المعنى على التشبيه ينصرف لديهم ـ غالبا ـ إلى تشبيهات هذا النوع .

---

(١) الإحساس بالجمال / ٢١٢ .

(٢) انظر : ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن / ٧٥ ، الصناعتين / ١٨٥ وما بعدها .



ولعل ذاك يفسر إطلاقهم على هذا النوع «التشبيه المعنوى» أو «تشبيه الشىء بالشىء معنى»، فهى تسمية تشى بأن النظرة إلى تلك التشبيهات لم تكن تستوقفها حسية الصورة (كما فى النوع الأول) بل كانت تعمد إلى تجريد تلك الصور من عنصرها الحسى الماثل فى المشبه به، ورد هذا العنصر إلى ما ارتبط به من معنى مجرد، أو لنقل إن تشبيهات هذا النوع أصبحت غير قادرة على تقديم شىء مادى أو صورة فيزيقية يتأملها المتلقى أو يدركها إدراكا حسيا، فالبحر أصبح جودا، والأسد شجاعة، والبدر حسنا وهكذا . .

تتمثل تلك النظرة التجريدية إلى التشبيه في قول المبرد(١) :

« واعلم أن للتشبيه حدا، لأن الأشياء تتشابه من وجوه، وتتباين من وجوه، فإنما ينظر إلى التشبيه من أين وقع، فإذا شبه الوجه بالشمس والقمر فإنما يراد به الضياء والرونق، ولا يراد به العظم والإحراق، والعرب تشبه النساء ببيض النعام تريد نقاءه ورقة لونه »(١).

ويقول فى موطن آخر :

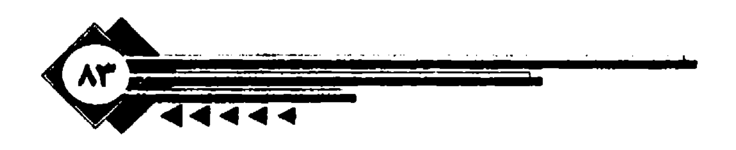
« والعرب تشبه المرأة بالشمس والقمر، والغصن، والكثيب والغزال، والبقرة الوحشية، والسحابة البيضاء، والدرة، والبيضة، وإنما تقصد من كل شىء إلى شىء»(٢).

فكل تشبيه من تلك التشبيهات التراثية التى يذكرها المبرد (وينسبها إلى العرب) قد تحددت له فكرة خاصة به، لأنها اقترنت به ولازمته فى استعمالاته المتكررة فى التراث، أى أن كل صورة من تلك الصور أصبحت أشبه بقالب يتكرر لأداء معنى ثابت لا يتجاوزه، وليس لهذا القالب من قيمة سوى إشارته الخاطفة إلى هذا المعنى، فتلك الصور قد أصبحت تدرك ـ إن صح التعبير ـ إدراكا فكريا لا إدراكا حسيا جماليا.

وقد أفاض القاضى الجرجانى القول فى الإشارة إلى تداول بعض التشبيهات موضحا طريق الإبداع فيها فى حديثه عن السرقات، فهو يقسم التشبيه قسمين: قسم مشترك عام الشركة لا ينفرد به أحد، وقسم خاص فاز به المتقدم ثم تدوول، فالقسم

---

(١) الكامل / جـ ٣ / ٥٢ .
(٢) السابق / ٥٤ .



الأول، كتشبيه «الحسن بالشمس والبدر، والجواد بالغيث والبحر، والبليد البطيء بالحجر والحمار، والشجاع الماضى بالسيف والنار، والصب المستهام بالمخبول فى حيرته.... أمور متقررة فى النفوس متصورة للعقول يشترك فيها الناطق والأبكم، والفصيح والأعجم، والشاعر والمفحم»(١).

وأمثلة الجرجانى لهذا القسم تندرج تحت القسم الثانى من قسمى التشبيه لدى غيره (ما كان التشابه فيه معنويا)، ولا يختلف موقف الجرجانى من تلك التشبيهات عن موقف غيره من حيث الإشارة إلى تداولها، والنظر إليها نظرة تجريدية لا تلمح فيها سوى أفكارها الثابتة، بل إن الجرجانى قد بالغ فى هذا الصدد حيث تصور أن تشبيهات هذا النوع معان راسخة فى عقول البشر جميعا «يشترك فيها الناطق والأبكم، والفصيح والأعجم» وهى مجازفة فى القول وقع فى مثلها عبد القاهر الجرجانى ـ فيما بعد ـ حين أطلق القول بأن الاستعارة المفيدة يشترك فيها أجيال الناس، ويجرى بها العرف فى جميع اللغات «فقولك رأيت أسدا تريد وصف رجل بالشجاعة وتشبيهه بالأسد على المبالغة أمر يستوى فيه العربى والعجمى، وتجده فى كل جيل، وتسمعه من كل قبيل»(٢).

أما القسم الثانى من أقسام التشبيه لدى القاضى الجرجانى، فهو ما سبق إليه المتقدم ففاز به، ثم تدوول بعده فكثر واستعمل فصار كالأول فى الجلاء والاشتهار، والاستفاضة على ألسن الشعراء، وذلك «كتشبيه الطلل المحيل بالخط الدارس، وبالبرد والوشى فى المعصم، والظعن المتحمّلة بالنخل وعلايقها بأعذاق البسر، والفحل بالفدن المشيد، والظليم المهيج(٣)..

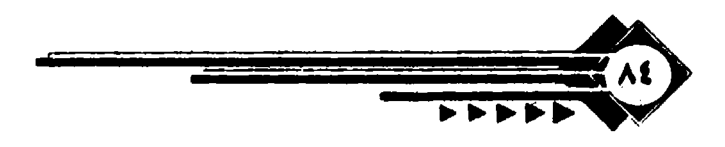
وتشبيهات هذا القسم لدى الجرجانى لا تعدو «ما كان التشابه فيه حسيا» أو «تشبيه الشيء بالشيء صورة» عند غيره، وهو ينظر إلى تشبيهات هذا النوع نظرة خاصة تختلف عن نظرته السابقة، فإذا كان قد نظر إلى تشبيهات النوع الأول نظرة تجريدية منذ البداية لا ترى فيها غير معانيها المجردة المتقررة فى العقول المركبة فى النفس تركيب الخلقة ـ فإنه لا ينظر تلك النظرة إلى أمثلة هذا القسم إلا بعد تداولها فى عصره حيث

---

(١) الوساطة / ١٤٨ .

(٢) أسرار البلاغة / ٢٤ .

(٣) انظر الوساطة ص ١٤٨ ، ١٤٩ .



جعلها من المعانى العامة التى لا يجوز فيها ادعاء السرقة، ثم طالب الشعراء بالإبداع فيها بعد ذلك، ومعنى ذلك أن تلك التشبيهات كانت قبل التداول صورا فنية، وذلك مدلول قوله «سبق إليه المتقدم ففاز به ثم تدوول بعده»، وتفسير هذا الفوز فى نظر الجرجانى أمر ميسور فى ضوء ما نحن بصدده؛ فتشبيه الطلل بالخط الدارس ـ مثلا ـ كان على لسان المتقدم صورة فنية تستدعى تأمل المتلقى، وتثير إعجابه بعناصرها (الماثلة هنا فى طرفى التشبيه)، أما بعد تداولها فقد فقدت تلك الخصوصية وأصبحت كأمثلة القسم الأول فى التجرد والذيوع.

إن ذيوع الصور أو ترددها المتكرر لدى المتلقى يوطد عنده العلاقة بين كل عنصر حسى ودلالته المجردة التى تكرر بها، ومن ثم ينشط ذهنه إلى تجريد تلك الدلالة فور مواجهته لتلك الصورة من جديد، ولعل ذلك ما دعا أحد النقاد المعاصرين إلى أن يرد تلك النزعة التجريدية عند العرب إلى طبيعة اللغة العربية فيقول :

« تتميز العربية بشدة الارتباط بين الصور الحسية التى تستعمل فى المجاز والمعنى المجرد الذى يراد لها أداؤه، فيستمع العربى إلى التشبيه فلا يشغل ذهنه بأشكاله المحسوسة إلا ريثما ينتقل منها إلى المقصود من معناها، فالقمر عنده بهاء، والزهرة نضارة، والغصن اعتدال ورشاقة . . . »(١).

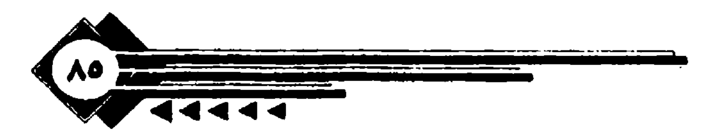
ونحن نضيف أن ذيوع تلك النظرة التجريدية فى اللغة العربية قد كان وراءه من غير شك روح المحافظة التى اتسمت بها، والإعجاب الشديد بتراثها الشعرى، الأمر الذى أدى إلى تداول كثير من صور المجاز فى ذلك التراث تداولا أدى إلى تجريده، وارتباط التجريد بالتداول ظاهرة عامة فى كل اللغات .

وفى ذلك يقول أحد النقاد المعاصرين :

« إن الشعر ليس لغة تجريد، ولكنه لغة بصرية محسوسة تجسد دائما الإحساسات، وتسعى دائما إلى عرقلة المتلقى وجعله يرى ـ باستمرار ـ شيئا فيزيقيا لتمنعه من الانزلاق إلى عمليات التجريد التى تؤدى إليها لغة النثر، ولكى يحقق الشعر هذه الغاية فإنه يختار الاستعارات والتشبيهات الجديدة لا لمجرد جدتها، أو لأننا قد مللنا

---

(١) عباس محمود العقاد / اللغة الشاعرة / ٣٧ الأنجلو سنة ١٩٦٠ .



القـديم منها، وإنما لأن القـديم قد توقف عن توصـيل شيء فيـزيقى، وأصبح مـحض علامات مجردة . . . »[1].

إن هذا النص يكشف ـ بوضـوح ـ عن إحساس ذلك الناقـد بما أحس به نقـادنا القدماء من أن تداول الصورة يؤدى إلى إخلاق جـدتها وتجريدها، إلا أن هناك فارقا بين النظرتين، أو بعبارة أدق بين الحل الذى ارتضاه كل منهـما للخروج من نير هذا التداول؛ فإذا كان ذلك الـناقد قد ألح على ابتكار الاستـعارات والتشبـيهات كيلا تصـبح الصور محض علامات مجردة، فإن هؤلاء النقاد رأوا ـ كما سبق القول ـ أن هذا الابتكار ينبغى أن يكون فى إطار المتداول الموروث من تلك الصور .

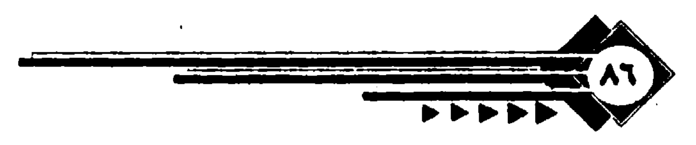
وإذا كنا نقـول: إن تعرية الصـورة وتجريدها من عناصـرها المحسوسـة يؤدى إلى قصرها على الدلالة المجردة، فتـفتقد بذلك خصبها وقدراتهـا الثرية فإننا نجد دليلا على ذلك التـجـريد ومـا له من أثر فى تأويل المعـتـزلة لكثيـر من صـور القـرآن الكريم، واستـخدامهم المنهج اللغـوى فى هذا التأويل، أعنى الاعتـماد فى فهم الصورة القـرآنية وتأويلها على نماذج من الشعر القديم تشاكلها ـ في نظرهم ـ فى دلالتها المجردة .

وقد دفع المعتزلة إلى هذا التجريد منهجهم العقلانى الصارم فى العقيدة، والحرص على تنزيه الذات الإلّهية من كل ما يوهم «التجسيم» أو «التـشبيه»، ومن ثم فقد ابتعدوا فى تأويلهم للصورة عن الشكل الظاهرى المحسـوس، ومـا لـه مـن دلالات مادية تتنافى ـ فى نظرهم ـ مع مبدأ التوحيد (أحد مبادئهم الخمسة)، وراحوا يؤولون الصورة القرآنية بناء على ذلك بالمعنى المقصود أو الفكرة المجردة الكامنة ـ فى نظرهم ـ وراء الشكل .

يقول يحيى الدمشقى فى ذلك :

« إنه قد وردت فى الكتاب المقدس كلمات كثيرة تحـمل معنى التجسيم والتشبيه، وإن الناس فى حديثـهم عن الله تعالى يستعـملون عبارات قد تؤدى إليـها. . . فحيـثما وجدنا مثل هذه العبـارات والصور التى تتضمن معنى التجسـيم، والتى تشبه الله بخلقه سواء فى الكتاب المقدس أو غـيره يجب أن نعتبرها مجازا أو رمـوزا، وننظر إليها كأداة تعين الناس على معرفـة الله تعالى، ويجب أن نعمد لذلك إلى تأويلهـا، فإن كلام الله

(١) هيوم / انظر د / جابر عصفور / الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى / ٣٨٦ .



تعـالى هو إرادته، لأننا باللسان نـعلن إرادتنا، وسمـعه لا يعنى إلا استـعـداده لقبـول الدعاء، وعينه تعالى ليست سوى قدرته على معرفة كل شىء ومراقبة كل شىء»(١).

ومن هذا المنطلق راح المعـتزلة يتنـاولون الكثيـر من الصور القـرآنية التى تتـصل بالذات الإلهـية أو الملائكة أو اليـوم الآخـر ويؤولونها تأويلا خـاصـا تنتقل به الصـورة المجازية من طبيعـتها الحسية المبـاشرة إلى لوازمها العقلية المجردة مـدعمين ذلك التأويل بأدلة لغوية مستمدة من الشعر القديم.

فهم يؤولون ـ مثلا ـ قوله تعالى للسماء والأرض ﴿ **ائتيا طوعا أو كرها قالتا أتينا طائعين** ﴾ قائلين: لم يقل الله ولم يقـولا، وكيف يخاطب الله معدومـا؟ وإنما هو عبارة لتكوينهما فكانتا كما قال الشاعر حكاية عن ناقته :

تقـول إذا درأت لهـا وضـينى	أهـذا ديـنـه أبـدا وديـنـى
أكـل الدهـر حـل وارتحـال	أمـا يـبـقى علـى ولا يقـينى

وهى لم تقل شيئا من هذا، ولكنه رآها فى حال من الجهد والكلال فقضى عليها بأنها لو كانت ممن يقول لقالت . . »(٢).

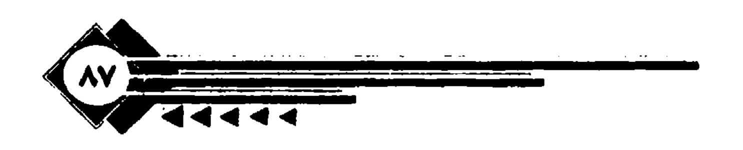
مـثل تلك النظرة جعلـت المعتـزلة ـ ومن لف لفهـم ـ يخفـقون فى إدراك فنيـة التصوير البـيانى فى القرآن الكريم؛ ذلك لأن تجريد الصورة على هذا النحـو، وقصرها على الدلالة المجردة إنما يعنى إغفال قـيمتها الفنية الماثلة فى لغتهـا التصويرية وعناصرها المحسوسة، وما لها بذلك من قدرة على التـأثير فى النفوس، ولقد حارب المعتزلة ـ من منطلقهم هذا ـ الأخذ بالظاهر فى فهم كثير من الصور القرآنية لأنه ـ فى نظرهم ـ يحول دون التنزيه التام، وهم لذلك لم يأبهوا ـ كمـا يقول أحد الباحثين ـ «بما يصحب الأخذ بالظاهر من سعـة الخيـال والقص الذى يمتع أصـحـابه. . . . كـذلك نظر المتكلمـون والمتشددون فى الرواية، والحريصون على نقاء العقيـدة إلى الحرية القصصية والخيالية فى التناول باعتبارها طعاما فاسدا. ومن المحقق أن هذه التـصورات الخيالية التى يشيعها أهل الظاهر ويجد فيها الإنسان فى الموقف العادى متعـة كبيرة أجدت على الحاسة الدينية أكثر مما أغنى التأول المجازى الحاد عند العقليين خاصة»(٣).

---

(١) أثر القرآن فى تطور النقد العربى / ٨٣ ـ ٨٤ .

(٢) انظر : السابق / ١٢٢ ـ ١٢٣ .

(٣) الصورة الأدبية / ٧٩ .



واستخدام المعـتزلة للنهج اللغوى فى فهم الصورة القرآنيـة، وتدعيم تأويلهم لها بالعثور على نماذج أو نظائر لها فى الشعر القديم، يدل على أن غايتهم إنما هى إثبات أن تلك الصور فى الدلالة على معانيها ليست نمطا شاذا فى التعبير، وأنها لم تحد عن السنن المألوف أو العرف اللغوى لدى العرب.. وفى إطـار تلك الغـاية تخلـت الصورة القرآنية ـ فى أيديهم ـ عن تفردها وثرائها، وعادت لتنتظم فى إطار الثابت أو الموروث المتداول، وحينئذ فهى لا تؤدى فى نظرهم (القائم على التأويل) سوى الدلالة العقلية المتداولة.

(ب) تغير الدلالة :

التغير أو الانحراف فى دلالة اللفظة أو الألفاظ يمثل مـحورا تلتف حوله كثير من ألوان الصورة الفنية، وتستمد منه قيمتها الفنيـة، فهذا التغير هو الخصيصة الجوهرية التى يتمايز بها التعـبير الفنى فى الصورة المجازية عما يقابله من تعبيـر حرفى أو لغة مجردة، فإذا كانت الألفاظ فى اللغـة المجردة تستخدم استخـداما مألوفا تقتصر فـيه على دلالتها المعجمـية فإنها فى لغـة المجاز تنحرف عن تلك الدلالة إلى دلالة أخرى تـخرج بها عن مسايرة المألوف، وتكسر حواجز العرف أو «الوضـع» الذى تتشكل فى إطاره لغة الحقيقة المجردة، وبهذا التـجاوز للمألوف تكتسب الصورة قيـمتها الفنية، وقدرتهـا على التأثير لدى المتلقى .

ولا يعنينا ـ فى هذا المجال ـ أن نقف أمـام تحديد نقادنا القدماء لمفـهوم المجاز أو لبعض صوره، فـلم يكد يخرج ذلك التحديد لديهم عن ذلك المحـور الأساسى، أعنى (التغير فى الدلالة)(١)، وإنما يعنينا ـ فقط ـ أن نجيب عن تساؤلين فى هذا الصدد :

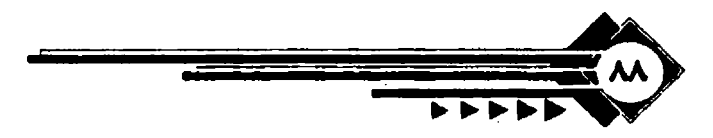
أولا : ما القيمة الفنية لذلك التغير فى الصورة المجازية فى نظر هؤلاء النقاد ؟

ثانيا : ما أثر تداول الصورة فى تلك القيمة ؟

أولا ـ التغير فى الدلالة وقيمته فى الصورة :

لقد فطن كـثيـر من النقاد إلى أن القيـمة الفنيـة للصورة المجازية تنـبثق من هذا الانحراف أو التغيـر فى الدلالة، حيـث تنتقـل اللفظـة فى الصـورة من إطارهـا المألـوف

(١) انظر فى ذلك . الخصائص / جـ ٢ ص ٤٤٢ ، قواعد الشعر / ٤٦ ، الصناعتين / ٢٦٨ .



أو دلالتها المعجمية إلى إطار أو دلالة أخرى جديدة، وبناء على ذلك راح كثير من هؤلاء النقاد يقارن الصورة المجازية بما يقابلها ـ فى نظره ـ من تعبير حرفى، مبينا تفرد الصورة عن هذا التعبير المجرد بما لها من قيمة فنية تتمثل فيما تتركه فى نفس المتلقى من أثر، أى أن ما يحصله المتلقى من اللغة المجازية (فى موقعها) أمر تتسع دائرته، ويقوى تأثيره في نفسه عما تؤديه إليه اللغة المألوفة، أو لغة «الحقيقة» كما كانت تسمى حينئذ.

يقول الرمانى : «وكل استعارة حسنة فهى توجب بلاغة بيان لا تنوب منابه الحقيقة»(١).

ويقول أبو هلال العسكرى : «ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا»(٢).

ومقارنة هذين الناقدين بين الاستعارة والحقيقة يرجع إلى تصور مؤداه أن المجاز فرع عن الحقيقة، فإذا كانت الألفاظ فى (الحقيقة) تدل على معانيها الموضوعة لها فإنها فى (المجاز) تتجاوز تلك المعانى، وقد عبروا عن ذلك التصور بتلك العبارة التى نالت حظا كبيرا من الذيوع لديهم، «كل مجاز فلابد له من حقيقة، وليس لكل حقيقة مجاز»(٣).

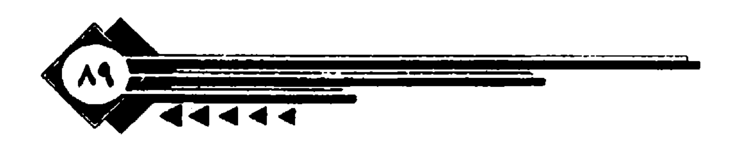
ولا يعنينا من هذا التصور الآن سوى ما يدل عليه من إحساس هؤلاء النقاد بأن القيمة الفنية للمجاز إنما ترجع إلى هذا الانحراف أو التجاوز الذى يتمثل فيه المتلقى من الخصب والثراء وقوة التأثير ما لا يتمثله فى الحقيقة، ومن ثم كان النص على أن الاستعارة ينبغى أن تحقق ـ فى مكانها ـ من قوة البيان أو زيادة الفائدة ما لا تنهض به الحقيقة وإلا لكانت الحقيقة ـ وهى الأصل ـ أولى منها بالاستعمال .

والتشابه قوى بين هذا التصور العربى وتصور أرسطو للغة المجاز من حيث تفرعها عن لغة الحقيقة، وتفرد محتواها وزيادته على محتوى لغة الحقيقة.

فأرسطو يقول فى الخطابة :

«واعلم أن القول يرشق بالتغيير، والتغيير هو أن لا يستعمل كما يوجبه المعنى فقط بل أن يستعير ويبدل ويشبه؛ وذلك لأن اللفظ والكلام علامة ما على المعنى، فإنه

(١) النكت فى إعجاز القرآن / ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن / ٧٩ .
(٢) الصناعتين / ٢٠٥ .
(٣) ابن تيمية / الإيمان / ٣٦ .



إن لم يدل على شيء لم يكن مغنيا غناء اللفظ فينبغى إذن أن يكون له فى نفسه حال يكون بها ذا رونق حتى يجمع إلى الدلالة حسن التخييل »(١).

ترتد قيمة الصورة المجازية فى هذا التصور إذن إلى أنها إذ تنحرف عن الحقيقة إنما تضيف إليها ما تثرى به وتخصب، وتصبح أوقع فى نفس المتلقى وأنفذ إلى وجدانه، وبهذا الأثر النفسى الذى تتركه الصورة المجازية فى نفس المتلقى علل الرمانى جمال الصورة الاستعارية فى القرآن الكريم قارنا كل صورة بحقيقتها أو مقابلها الحرفى ـ فى نظره ـ مبينا أفضليتها عليه فى البيان والتأثير(٢) :

وعلى هذا الأساس نفسه يتناول قدامة بن جعفر « الإرداف » « والتمثيل » فى باب ائتلاف اللفظ والمعنى :

فمن أمثلته للإرداف قول امرئ القيس :

وقد أغتدى والطير فى وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل

وهو يعلق على هذا البيت قائلا : « فإنما أراد أن يصف هذا الفرس بالسرعة وأنه جواد، فلم يتكلم باللفظ بعينه، ولكن بأردافه ولواحقه التابعة له، والناس يستجيدون لامرئ القيس هذه اللفظة فيقولون: هو أول من قيّد الأوابد، فلو قال ذلك بلفظه لم يكن عند الناس من الاستجادة ما جاء من إتيانه بالردف له »(٣).

ومن أمثلته للتمثيل قول الشاعر :

فإن أسمعوا ضبحا زارنا فلم يكن شبيها بزأر الأسد ضبح الثعالب

ويقول قدامة تعليقا على هذا البيت : « فقد أشار إلى قوتهم وضعف أعدائهم إشارة مستغربة لها من الموقع بالتمثيل ما لم يكن لو ذكر الشيء المراد بلفظه »(٤).

فتعليق قدامة على هذين البيتين واضح فى إحساسه بأن المجاز لا يقتصر دوره ـ كالحقيقة ـ على مجرد الدلالة على المعنى، بل إنه يتجاوز هذا الدور لدى المتلقى بقوة تأثيره فى نفسه، وصنيعه فى وجدانه، أى أن كلا من الشاعرين بلجوئه إلى التعبير غير

(١) الخطابة / ابن سينا / ٢٠٢ ، وانظر الخطابة / أرسطو ـ الترجمة العربية القديمة / ١٨٦ .
(٢) انظر النكت فى إعجاز القرآن / ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن / ٧٩ وما بعدها .
(٣) نقد الشعر / ص ٩٣ ـ ٩٤ .
(٤) السابق / ٩٦ .



المباشر أو «المستغرب» قد حقق غايات فنية لم يكن ليحققها لو اقتصر على التعبير المباشر أو ـ على حد تعبير قدامة ـ ذكر الشيء المراد بلفظه .

ولعل من المناسب فى هذا المقام أن نشير إلى أنه على أساس هذا الوعى بتفرد اللغة المجازية، وتمايزها عن التعبير الحرفى كان رفض ابن قتيبة لترجمة القرآن . فهو يقول :

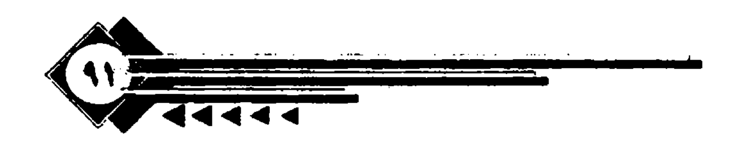
« وللعرب المجازات فى الكلام، ومعناها طرق القول ومآخذه، ففيها الاستعارة والتمثيل، والقلب، والتقديم والتأخير، والحذف، والتكرار، والإخفاء والإظهار، والإفصاح، والكناية . . . وبكل هذه المذاهب نزل القرآن، ولذلك لا يقدر أحد من التراجم على أن ينقله إلى شىء من الألسنة، كما نقل الإنجيل من السريانية إلى الحبشية والرومية، وترجمت التوراة والزبور وسائر كتب الله تعالى إلى العربية؛ لأن العجم لم تتسع فى المجاز اتساع العرب . . »(1).

والمجاز لدى ابن قتيبة لم يكن قد تحدد بمفهومه الاصطلاحى الذى تحدد به فيما بعد، فهو يشمل عنده فوق الألوان المجازية المعهودة كثيرا من طرق القول وأساليبه كالتكرار والتقديم والتأخير . . والرأى الذى يعرضه ابن قتيبة فى نزول القرآن بتلك الأساليب، وعدم استطاعة أحد ـ لهذا السبب ـ ترجمته رأى صحيح، وقد كان فى ذلك غناء له عن تمحل السبب الآخر وهو أن «العجم لم تتسع فى المجاز اتساع العرب»، فالتعبير المجازى بطبعه ـ فى أى لغة كانت ـ يأبى الترجمة؛ ذلك لأن الترجمة لا تعمد إلا إلى نقل المعانى المجردة أو الدلالات المعجمية التى انحرف عنها التعبير المجازى إلى دلالات أخرى ذات خصائص فنية، فترجمة لغة القرآن (أو اللغة الفنية بوجه عام) يفقدها تلك الخصائص التى تتمثل فى ثرائها المعنوى، وروعتها لدى المتلقى وحسن وقعها فى نفسه.

ثانيا ـ أثر تداول الصورة المجازية فى قيمتها :

إن الصورة المجازية بتغيرها الدلالى تمثل للمتلقى علاقة لغوية جديدة لم يألفها، تلفته إليها بجدتها وغرابتها وخروجها على المألوف، فتثير فيه انطباعا غير عادى وإحساسا بالدهشة والاستغراب(2)، ومن ثم تكون أوقع فى نفسه، وأنفذ إلى وجدانه

(1) تأويل مشكل القرآن / ١٦ .
(2) انظر دلالة الألفاظ / ١٢٥ .



فإذا كان الناس قد استجادوا صورة امرئ القيس السابقة فى وصف الفرس «قيد الأوابد» فإن تفسير ذلك أنهم رأوا فيها علاقة جديدة، أو انحرافا دلاليا جديدا ابتكره الشاعر، فكان له وقع غير عادى فى نفوسهم لم يألفوه من قبل، ولهذا قالوا عنه «أول من قيد الأوابد».

وبناء على ذلك فإن قيمة الصورة لدى المتلقى تنبع من إحساسه نحوها، وتتنوع بتنوع هذا الإحساس، أى أنه كلما كانت العلاقة فى الصورة جديدة على المتلقى زاد أثرها عليه، وقيمتها فى نفسه، وقديما أشار أرسطو إلى تلك الحقيقة بقوله:

« اعلم أن الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب، وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة، كما يستشعره الإنسان من مشاهدة الناس الغرباء، فإنه يحتشمهم احتشاما لا يحتشم مثله المعارف »(١).

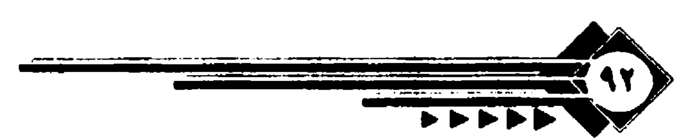
وإلى ذلك الأثر النفسى الذى تحدثه الجدة والغرابة لدى المتلقى يشير الجاحظ بقوله:

« إن الشىء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد فى الوهم، وكلما كان أبعد فى الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع »(٢).

وإذا كانت قيمة الصورة تتبع الإحساس بجدتها لدى المتلقى ومدى الإثارة التى تحدثها فى نفسه ـ فمن الطبيعى أن تقل تلك القيمة فى نظره بالتدريج كلما تدوولت الصورة، حتى تصير فى النهاية لديه تعبيرا مألوفا أفقدته الألفة كل قيمته، وبتلك الألفة يعود المجاز من تلك الرحلة الفنية لينتظم فى إطار الحقيقة .

لقد أحس النقاد ـ قديما وحديثا ـ بأن الألفة والتداول يخلقان الصورة المجازية، ويلغيان فعاليتها فى نفس المتلقى، ويعيدانها إلى إطار المألوف الذى اكتسبت كل قيمتها بالانحراف عنه، وقديما أوصى أرسطو الشاعر بأن يتخير عباراته وألفاظه من غير المألوف المبتذل فيقول :

(١) انظر : الخطابة / الترجمة العربية القديمة / ١٨٦ .
(٢) البيان والتبيين جـ ١ / ٨٩ ـ ٩٠ .



«أما العبارة السابقة الخالية من السوقية فهى التى تستخدم ألفاظا غير مألوفة، وأعنى بالألفاظ غير المألوفة الغريب والمستعار والممدود، وكل ما بعد عن الاستعمال»(١).

ويقول رتشاردز :

« غالبا لا يقصد بالخيال أكثر من استخدام لغة المجاز، فيقال عن الناس الذين يستخدمون بطبعهم الاستعارة والتشبيه ولا سيما إذا كانت الاستعارة والتشبيه من نوع غير مألوف ـ يقال عنهم إنهم تتوفر لديهم ملكة الخيال »(٢).

ويعنينا هنا الإشارة إلى أن إحساس نقادنا القدماء بتداول بعض الصور المجازية قد سوغ لهم إطلاق مصطلح المعنى (بمفهومه التجريدى) عليها، فذلك دليل على أن تلك الصور لم تعد صورا فنية ذات مضامين فنية خاصة، بل أصبحت ـ بالتداول ـ أفكارا مجردة مطروحة فى الطريق، وأوضح ما تتجلى تلك النظرة فى موقفهم من سرقات تلك الصور، ولا نود الآن أن نطيل فى توضيح هذا الموقف، وحسبنا هنا أن نشير إلى أن سرقة مثل تلك الصور لم تكن فى نظر كثير من هؤلاء النقاد من السرقة المعيبة، بل لم تكن سرقة على الإطلاق فى نظر البعض.

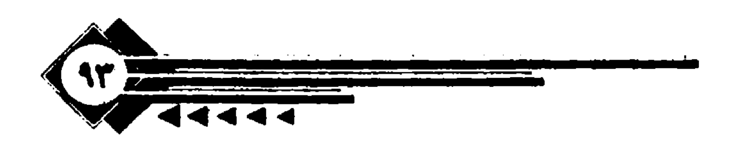
وعلى هذا الأساس يسخر القاضى الجرجانى ممن يدعى سرقة الشاعر لتلك الصور فيقول: « ولو سمعت قائلا يقول: إن فلانا الشاعر أخذ من فلان قوله: لا مرحبا بالشيب، وحبذا الشباب، وكيف لو عاد، ويا أسفى لفراق الأحبة وما لذذت العيش بعدهم، وفاضت عينى صبابة لذكرهم، لحكمت بجهله ولم تشك فى غفلته »(٣).

والأمر اللافت للانتباه فى عبارات الجرجانى أنه يقرن الاستعارات المتداولة ببعض التعبيرات المجردة التى لم تكن فى الأصل صورة كقوله «حبذا الشباب» «ويا أسفى لفراق الأحبة» الأمر الذى يدل دلالة واضحة على أنهما قد أصبحا ـ فى نظره ـ شيئا واحدا.

وإذا كان الجرجانى ينفى السرقة فى تلك الصور المتداولة، فإنه يقف موقفا مغايرا لذلك تماما من الصورة غير المتداولة، أعنى تلك التى يحس بجدتها، ويشعر بتفردها وقيمتها الفنية، وهذا ما يبرر قوله فى موطن آخر :

« فالسرقة إنما هى فى اللفظ المستعار »(٤).

(١) كتاب أرسطاليس فى الشعر / ١٢٢ .
(٢) مبادئ النقد الأدبى / ٣٠٩ .
(٣) الوساطة / ١٥٠ .
(٤) السابق / ١٦١ .



ثالثا : النثرية :

يعدّ التناول النثرى للشعر ملمحا من ملامح النظرة التجريدية إلى المعنى، وما اقترن بها من انصراف للمصطلح إلى الدلالة المجردة، فنثر القصيدة إنما هوتقديم سردى لأفكارها المجردة فحسب، أعنى أن هذا النثر يفتقد حيوية التعبير الشعرى الماثلة فى ألفاظ القصيدة نفسها. تلك الألفاظ التى انتقاها الشاعر بحسه الفنى، وبوحى من تجربته الخاصة، ثم نظمها بطريقة خاصة بحيث توحى بفيض من الصور والمشاعر، وتبسط فى مخيلة القارئ المتذوق عالما فسيحا من الرؤى والأحاسيس .

فنثر الشعر - إذن - لا يغنى عن الشعر شيئا، بل هو على النقيض من ذلك مسخ لصورته الجمالية وتشويه لملامحه الفنية التى لا يتأتى تذوقها إلا فى قالبها اللغوى الخاص، وهذا التذوق - وحده - هو الطريق الطبيعى لتمثل المعنى الشعرى .

ومقابلة الشعر بالعبارات النثرية اتجاه ذائع فى نقدنا العربى القديم، وهو اتجاه واكب النظرة التجريدية إلى الشعر، وما صحبها من إطلاق مصطلح المعنى على الفكرة المجردة القابلة بطبيعتها لهذا النثر .

فابن قتيبة - مثلا - يعد من الضرب الثانى من أضرب الشعر عنده (ما حسن لفظه ولا طائل تحته) قول القائل :

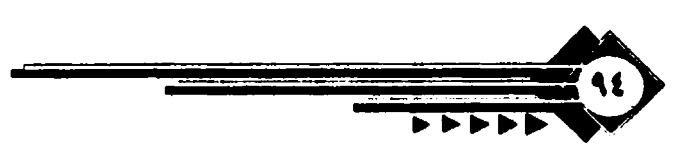
ولما قضينا من منى كل حاجة	ومسّح بالأركان من هو ماسح
وشدت على هدب المهارى رحالنا	ولم ينظر الغادى الذى هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا	وسالت بأعناق المطى الأباطح

ثم يتخذ من نثر تلك الأبيات دليلا على رأيه فى معناها فيقول: « ولما قضينا أيام منى، واستلمنا الأركان، وعالينا إبلنا الأنضاء، ومضى الناس لا ينظر من غدا الرائح، ابتدأنا فى الحديث، وسار المطى فى الأبطح. . .[1] » .

فابن قتيبة هنا لم يتمثل المعنى الشعرى لهذه الأبيات فى صياغتها ولغتها التصويرية، وإنما راح يفتش عن الفكرة المجردة الماثلة - فى نظره - خلف تلك الصياغة، ومن ثم كان تعبيره النثرى عنها.

---

(١) الشعر والشعراء / جـ ١ / ٦٦ .



لقد اعتمد ابن قتيبة فى نثره للأبيات السابقة (كما يعتمد نثر الشعر بصفة عامة) على الدلالات الثابتة أو المعجمية للألفاظ، وتلك الدلالات ليست هى المعنى الشعرى، فاللفظة الشعرية مثقلة إلى جانب تلك الدلالة بما لا يقع تحت حصر من المشاعر والصور، وهى منبع ثرّ لفيض من الإيحاءات التى تكتسبها من وضعها الأخص بها، وانسجامها مع جاراتها فى نسق تعبيرى خاص تشكله تجربة الشاعر الخاصة، أى أن اللفظة الشعرية تتسع دائرتها وتتجاوز بإشعاعاتها تلك الدلالة المعجمية الجامدة.

يقول تشارلتن فى هذا الصدد :

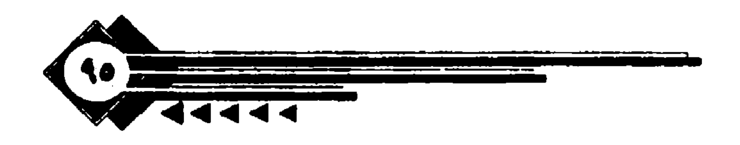
« لا تحدد نفسك بأوضاع المعاجم، فللألفاظ مهمة أخرى غير هذه التى يعرفها لنا المعجم، بل ليس ما يعرف به المعجم اللفظ إلا أقل جوانب اللفظ شأنا »(١).

فضلا عن أن أثر اللغة ليس مقصورا على ما هو منطوق به أو ما هو مكتوب من الكلمات، بل إن هناك أثرا ينبثق من كلمات أخرى غيرمنطوق بها تولدها ألفاظ الشعر الخاصة التى تستدعى ـ لدى المتلقى ـ ما يمت إليها بصلات التوافق أو التخالف أو التلازم، أو نحو ذلك، وتلك الكلمات غير المنطوقة (أو المعانى الإيحائية) لا يفطن إليها فى الغالب ناثر القصيدة .

وإذا كانت النثرية لدى هؤلاء النقاد سمة المعنى (بهذا المفهوم) الذى لا يتحدد إلا بتجريد الشكل أو إغفاله فلقد ترتب على ذلك عندهم تصور مؤداه: أن فى باطن كل شعر دلالة أو دلالات نثرية يستطيع الناقد الكشف عنها، ويضيف ابن طباطبا بناء على هذا التصور أن جودة الشعر تتوقف على جودة تلك الدلالة فيه ـ يقول :

«فمن الأشعار أشعار محكمة متقنة، أنيقة الألفاظ، حكيمة المعانى، عجيبة التأليف إذا نقضت وجعلت نثرا لم تبطل جودة معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها، ومنها أشعار مموهة مزخرفة عذبة، تروق الأسماع والأفهام إذا مرت صفحا، فإذا حصلت وانتقدت بهرجت معانيها، وزيفت ألفاظها، ومجّت حلاوتها، ولم يصلح نقضها لبناء يستأنف منه»(٢).

(١) فنون الأدب / ٥ .
(٢) عيار الشعر / ٧ .



فالمعنى الذى ينثر فى نظر ابن طباطبا هو الفكرة المجردة، بدليل أنه قد شرط للتحقق من جودته فى الشعر أن ينقض بناؤه، فعبارة « نقض البناء » صريحة فى الدلالة على التجريد والتخلى كلية عن روح الشعر، ومضمونه الشعرى الخاص الماثل فى لغته الخاصة (أنيقة الألفاظ عجيبة التأليف) ، فالشعر الجيد فى نظر ابن طباطبا هو ذلك الشعر الذى يحوى أفكارا مجردة ذات قيمة أو ـ على حد تعبيره ـ « حكيمة » فتلك الأفكار أو الحكم المجردة هى التى يمكن لذلك الناقد أن يدركها فى النثر كما يدركها (بعد نقض البناء) فى الشعر، وحينئذ يمكن اتخاذ جودة تلك الأفكار فى هذا النقض أو النثر دليلا على جودتها فى الشعر.

ويضيف الآمدى ـ بناء على هذا التصور نفسه ـ أن المعنى الجيد فى الشعر قد ينثر، بل قد يترجم إلى لغة أخرى، ويظل مع ذلك أو على الرغم من ذلك معنى جيدا فى النثر أو فى اللغة المترجم إليها، يقول الآمدى عن أبى تمام: «ولو أنه قال بالفارسية أو الهندية :

وإذا أراد الله نشر فضيلة ... طويت أتاح لها لسان حسود
لولا اشتعال النار فيما جاورت ... ما كان يعرف طيب عرف العود

أو قال :

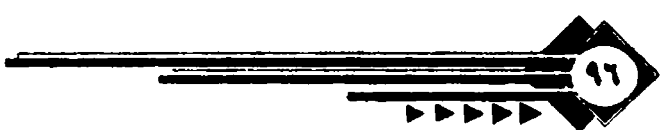
هى البدر يغنيها تودّد وجهها ... إلى كل من لاقت وإن لم تودد

أو ما أشبه هذا من بدائعه حتى يفسره لنا مفسر بكلام عربى منثور، أما كان هذا يكون شاعرا محسنا باعثا شعراء زمانه على طلب شعره واستعارة معانيه ؟ . . . »[(١)].

إن الشعر قد يتفق مع النثر حقا فى تلك المعانى المجردة، أعنى أن المعنى النثرى قد يكون أصلا أو جذرا للمعنى الشعرى، ولكنهما يختلفان بعد ذلك اختلافا جوهريا باختلاف اللغة فى كل منهما، فإذا كان الناثر يعمد إلى لغة حرفية مجردة تقتصر على الإشارة لتلك المعانى ونقلها إلى المتلقى نقلا مباشرا ـ فإن الشاعر ينفعل بتلك المعانى، ويجسد انفعاله بها فى لغة فنية تصويرية تثير انفعال المتلقى، وتنفذ إلى وجدانه.

---

(١) الموازنة / ١٨١ .



وبهذا التمايز بين لغة الشعر ولغة النثر يختلف إدراك المتلقى للمعنى فى الشعر عنه فى النثر، فإذا كان دور اللغة فى النثر هو الإشارة - فحسب - إلى المعنى الذى يفهمه المتلقى بعقله، فإن المعنى الشعرى ليس شيئا غير لغته الفنية، ومن ثم فإنه لا يُتمثل أو يُتذوق فى غير قالبه اللغوى، فإذا جاز لنا أن نشبه المعنى النثرى بالثمرة التى تقتطف لتهضم وتستوعب، فإن المعنى الشعرى ينبغى أن يُمثل بالزهرة الناضرة التى يُستمتع بها ويُنتفع بعطرها مادامت متألقة على غصنها، ولهذا السبب - كما يقول أحد المعاصرين -:

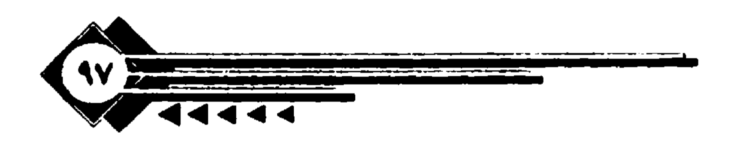
« لا يجد الإنسان بنفسه حاجة ملحة إلى أن يعيد قراءة كتاب علمى قد استوعبه من قبل، ولعل خير الكتب العلمية أحدثها، فالجديد منها ينسخ القديم، ولكن جمال الشعر فى أنه ليس قابلا لشىء من هذا النوع من الريادة والتقدم، لأنه ابن الإرادة والإحساس، ولأن العلم اكتساب والشعر وحى وإلهام، فإن امتريت فى هذا فارجع البصر فى القرون الخالية، هل ترى شكسبير غض من دانتى؟ أو دانتى من هومر؟ أو المتنبى من ابن الرومى؟ »(١).

لقد كان افتراض الدلالة النثرية فى الشعر يمثل تصورا ذائعا فى موروثنا النقدى، وقد أدى هذا الافتراض إلى الاقتراب أو ضيق الهوة بين الشعر والنثر، أعنى أنهما لم يتمايزا من حيث تلك الدلالة فى نظر الكثيرين، فتلك الدلالة لا تتغير لو نظمنا المنثور، أو نثرنا المنظوم، هذا ما يقرره صاحب الصناعتين إذ يقول :

« إن حل المنظوم ونظم المحلول أسهل من ابتدائهما؛ لأن المعانى إذا حللت منظوما أو نظمت منثورا حاضرة بين يديك تزيد فيها شيئا فينحل، أو تنقص منها شيئا فينتظم، وإذا أردت ابتداء الكلام وجدت المعانى غايبة عنك فتحتاج إلى فكر يحضركه»(٢).

فالمعانى الحاضرة أمام الشاعر فى النثر، أو أمام الناثر فى الشعر لا تعنى - فيما أرى - سوى الأفكار المجردة، فتلك الأفكار هى التى لا حرج على الشاعر فى تناولها من النثر مادام قد أخرجها بالشعر إخراجا فنيا، وتلك الأفكار كذلك هى التى يحتاج الشاعر إن لم يأخذها عن النثر أن يتحمل عناء الاعتماد على فكره فى إحضارها، ولعل

(١) إبراهيم عبد القادر المازنى / حصاد الهشيم / ص ٢٣١ .
(٢) الصناعتين / ١٦٣ .



هذا يفسر لنا قول العتابى حينما سئل : « بماذا قدرت على البلاغة، فقال: بحل معقود الكلام، فالشعر رسائل معقودة والرسائل شعر محلول »(١).

فالشعر لا يكون مجرد عقد للرسائل، والرسائل لا تكون مجرد حل للشعر إلا على أيدى المتطفلين على ساحة الأدب الذين تنقصهم الموهبة المواتية والطبع الملهم، أما رجل كالعتابى (الشاعر) فينبغى ألا نتورط فى القول ـ بناء على ظاهر عبارته ـ بأنه يسوى بين المعنى فى الرسالة والمعنى فى الشعر، فلست أرى فى عباراته السابقة سوى الإشارة إلى أن هناك قدرا مشتركا من الأفكار بين الشعر والرسائل، وفيما عدا هذا القدر فإن للشعر بناءه الخاص، وطريقته الفنية فى تناول تلك المعانى، والعتابى لا يعنى بالعقد فى الشعر مجرد الوزن والقافية فحسب، بل إنه يعنى ـ فوق ذلك ـ الطريقة الفنية فى بناء لغة الشعر، ونظمها نظما موحيا بمعان فنية تتجاوز تلك الأفكار المجردة التى قد تقتصر على أدائها لغة الرسالة، ومما يؤكد هذه النظرة لدى العتابى قوله فى موطن آخر:

« الألفاظ أجساد ، والمعانى أرواح ، وإنما نراها بعيون القلوب، فإذا قدمت منها مؤخرا، أو أخرت مقدما أفسدت الصورة وغير المعنى »(٢).

فإذا كان المعنى يتغير بحدوث أدنى تغيير فى صورته اللغوية، فمن الطبيعى ألا يكون المعنى فى الشعر ـ فى نظر العتابى ـ هو المعنى فى الرسالة التى تحتوى على أفكاره المجردة .

ولقد تركت فكرة « نظم النثر » هذه ظلالا واضحة فى قضية السرقات، فمن السرقة المستحسنة فى نظر ابن طباطبا أن يعمد الشاعر إلى المعنى فى النثر أو الخطبة أو الرسالة فيتناوله ليصوغه شعرا، ويكون ذلك دليلا على لطف حيلته ودقة نظره »(٣).

وكثيرا ما اتهم الشعراء ـ فى هذا العصر ـ بسرقة معانى أشعارهم من معان نثرية بعينها، وقد ألف الحاتمى ـ فى هذا الصدد ـ رسالة أورد فيها كثيرا من أبيات الحكمة فى شعر المتنبى، ورأى أنها مأخوذة من أقوال بعينها لأرسطو :

---

(١) السابق / ١٦٧ .
(٢) السابق / ص ١٠٠ .
(٣) انظر عيار الشعر / ٧٧ / ٧٨ .

فعنده مثلا أن قول المتنبى :

وإذا كانت النفوس كبارا   تعبت فى مرادها الأجسام

من قول أرسطو : « إذا كانت الشهوة فوق القدرة كان هلاك الجسم دون بلوغ الشهوة » .

ويرى أن قول المتنبى :

والهجر أقتل لى مما أراقبه   أنا الغريق فما خوفى من البلل

من قول أرسطو : «من علم أن الفناء مستولٍ على كونه هانت عليه المصائب»(١).

فالحاتمى إذ يربط بين كل بيت من أبيات المتنبى فى هذا الصدد (وهى كثيرة فى رسالته) وعبارة من عبارات أرسطو إنما ينظر إلى الشعر نظرة تجريدية لا تلمح فيه إلا أفكارا مجردة، تتوافق كل فكرة منها مع مقابلها النثرى فى عبارات الفيلسوف .

بل إننا نجد بعض الشعراء يعترف بأخذ معانى شعره من النثر، فلقد سئل أبو تمام ـ ذات مرة ـ عن معنى بيته :

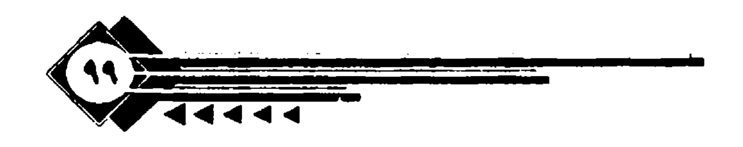
لو خر سيف من العيّوق منصلتا   ما كان إلا على أيمانهم يقع

فقال : « أخذته من قول نادبة : لو سقط حجر من السماء على رأس يتيم ما أخطأ »(٢).

وإذا كان لاعتراف أبى تمام بالأخذ هنا دلالته على أن مثل ذلك الأخذ ليس عيبا فى نظره، فمغزى ذلك أن الفكرة المأخوذة من النثر ليست ـ فى نظر الشاعر ـ كل ما فى الشعر من معنى(٣) .

إن الشاعر إنما يأخذ من النثر (إن جاز أن يأخذ) أفكاره أو حقائقه المجردة، فيخرج تلك الأفكار والحقائق إخراجا فنيا فى لغة تصويرية تجسد انفعالاته بها، وخواطره نحوها، وهو بهذا يمنحها حياة لم تكن فيها، وخصبا افتقدته فى لغتها الحرفية المجردة،

(١) انظر أبو على محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمى / الرسالة الحاتمية / ضمن مجموعة التحفة البهية والطرفة الشهية / ١٤٥ .
(٢) السابق / ١٤٦ .
(٣) الموازنة / ٣٦ .

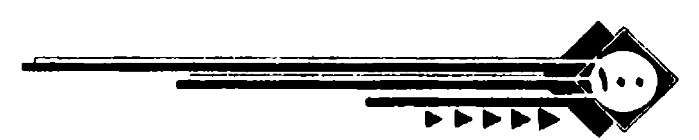


فإذا كان بعض النقاد الإنجليز يقولون : « إن شكسبير أفادهم فى الحياة الإنسانية أكثر مما أفادتهم الفلسفة، وأن تنسون وماثيو آرنولد أفاداهم عن عصر فكتوريا أكثر مما أفادهم المؤرخون »(١) فليس معنى ذلك فى نظرهم أن الشعر يؤدى نفس الدور الذى يؤديه كتاب فى الفلسفة أو وثيقة فى التاريخ، بل إن ما يعنيه هؤلاء النقاد هو أن الشاعر إذ يتناول حقائق الفلسفة ووقائع التاريخ إنما يتناولها تناولا فنيا خاصا لا يقتصر على الأداء المجرد أو السرد المباشر، وهو بذلك يعمقها فى وعى الآخرين ويمنحها القوة والخلود .

* * *

---

(١) النقد الأدبى / أحمد امين / جـ ١ / ٤٨ .



رابعا : النفاد :

السمة الأخيرة من سمات الفكرة المجردة أو المعنى (بهذا المفهوم) هى النفاد، وأعنى بالنفاد ما أحس به كثير من هؤلاء النقاد من أن تلك المعانى قد استهلكت، وأن الأقدمين قد استنفدوها، واستغرقوا القول فيها، ولم يترك الأول للآخر شيئا، ولم يعد للشاعر المحدث إلا أن يلتقط الفتات من موائد هؤلاء الأقدمين.

وقد كان وراد ذلك الإحساس - في نظرى - الارتباط بالقديم والإعجاب به، والدعوة إلى احتذائه، فقد كان مما ترتب على ذلك ثبات أغراض الشعر ومعانيه لدى المحدثين، وترددها على ألسنتهم كما أسلفنا القول، فالشاعر المحدث - فيما رأى هؤلاء النقاد - لم يكد يأتى بجديد فى هذا الصدد، فأغراضه الشعرية، والأفكار الجزئية المتضمنة فى تلك الأغراض، كل هذه أمور ترددت على لسان الأقدمين، وأحاطت بها قصائدهم، بل إن بعض الشعراء الأقدمين قد أفاض القول فى أحد أغراض الشعر، واستهلك كل ما يمكن أن ينضوى تحت هذا الغرض من أفكار، ولهذا أصبحت أشعارهم أشبه بمصادر ليس للمحدث غنًى عن اجترار أفكاره منها .

يقول الأصمعى فى ذلك :

« ذهب أمية بن أبى الصلت فى الشعر بعامة ذكر الآخرة، وعنترة بعامة ذكر الحرب، وذهب عمر بن أبى ربيعة بعامة ذكر النساء . . »(١).

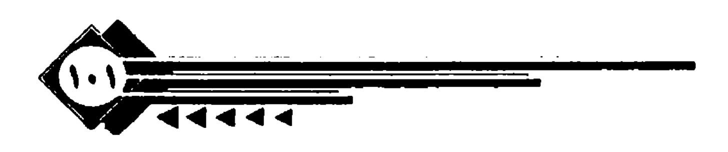
ويقول ابن الأعرابى :

« لم يصف أحد قط الخيل إلا احتاج إلى أبى دؤاد ، ولا وصف الخمر إلا احتاج إلى أوس بن حجر، ولا اعتذر فى شعره إلا احتاج إلى النابغة الذبيانى »(٢).

فما يقوله الأصمعى وابن الأعرابى هنا دليل على إحساس عميق لديهما بأن الشاعر المحدث قد سدت أمامه منافذ القول إلا منفذا واحدا هو القديم، فهو أينما اتجه وجد الشاعر القديم أمامه قد أوفى على كل غرض، واستقصى كل فكرة، فما عليه - حينئذ - إلا أن يتناول من أفكار السابقين، ويحذو حذوهم فيها، شريطة أن يبدع القول فيها كما أبدعوا، ويتقن صنعها ويجيده كما أجادوا وأتقنوا .

---

(١) فحولة الشعراء / ٣٥ .
(٢) انظر : الأغانى / جـ ١٦ / ص ٣٧٥ .



والتساؤل الذى يفرض نفسه فى هذا الصدد هو: كيف يطالب الشاعر بالإبداع فى تلك الدائرة الضيقة المحددة سلفا؟ أو ما الزاوية التى ينفذ منها إلى تحقيق ذلك الإبداع فى تلك النظرة ؟

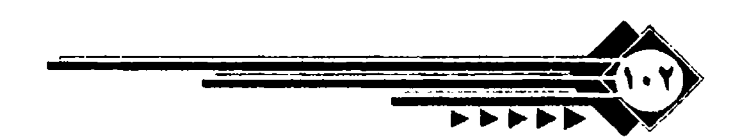
لقد استشعر أحد نقادنا القدماء أزمة الإبداع لدى الشاعر المحدث فأشار إليها، محددا أبعادها، راسما الطريق أو المنفذ الذى يراه للخروج منها، ذلك الناقد هو ابن طباطبا الذى يقول :

« والمحنة على شعراء زماننا فى أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم، لأنهم قد سُبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة، فإن أتوا بما يقصر عن معانى أولئك، ولا يربى عليها لم يتلق بالقبول، وكان كالمطرح المملول، ومع هذا فإن من كان قبلنا فى الجاهلية الجهلاء، وفى صدر الإسلام من الشعراء كانوا يؤسسون أشعارهم في المعانى التى ركبوها على القصد للصدق فيها مديحا وهجاء، وافتخارا ووصفا، وترغيبا وترهيبا، إلا ما قد احتمل الكذب فيه فى حكم الشعر من الإغراق فى الوصف، والإفراط فى التشبيه، وكان مجرى ما يوردونه منه مجرى القصص الحق، والمخاطبات بالصدق، فيحابون بما يثابون أو يثابون بما يحابون، والشعراء فى عصرنا إنما يحابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم، وبديع ما يغربونه من معانيهم، وبليغ ما ينظمونه من ألفاظهم، ومضحك ما يوردونه من نوادرهم، وأنيق ما ينسجونه من وشى قولهم ومن حقائق ما يشتمل عليه من المدح والهجاء، وسائر الفنون التى يصرفون القول فيها . . . »(١).

فمحنة الشاعر ـ فى نظر ابن طباطبا ـ هى محنة « الإبداع »، وهى فى نظره ظاهرة عامة أو إحساس طبيعى أحس ـ ويحس ـ به الشاعر فى كل عصر ضرورة وعيه بآثار أسلافه، وإحساسه بأنه ليس رائدا في ميدانه الفنى، وحرصه على أن يشق لنفسه طريقا خاصة به بين تلك الطرق المسلوكة سلفا، ولعل ابن طباطبا بإشارته إلى الأقدمين فى هذا الصدد كان يستند إلى ما قاله بعضهم تعبيرا عن هذا الإحساس، فقد قال عنترة فى ذلك :

هل غادر الشعراء من متردم ... أم هل عرفت الدار بعد توهم

(١) عيار الشعر / ٨ ـ ٩ .



وقال زهير :

مـا أرانـا نقـول إلا مـعـارا أو مـعـادا من لفظنـا مكرورا(١)

وإذا كانـت محنة الإبداع ظاهرة عـامة أحس بهـا الأقدمـون فإن مـحنة الشـاعر المحدث فى عـصر ابن طباطبا قـد أصبحت فى نظره أوسع مدى وأعـمق غورا، وذلك لعدة أمور :

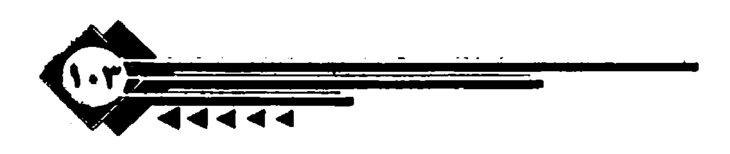
(أ) أن ذلك الشاعر قـد التزم بأغراض الأقدمين في الشـعر، واحتذى مـعانيهم الجزئية أو أفكارهم المندرجة تحت تلك الأغراض، وابن طباطبا لا ينظر إلى ذلك الالتزام أو الاحتذاء نظرة ريبة أو اتهام، بل إنه فى الحقيقـة أحد دعاته الذين لفتوا أنظار الشعراء المحدثين إليه، وأخذوا على عاتقهم مهمـة تهيئة المناخ الملائم لإرساء دعائمه، وقد ألف ابن طباطبا فـى ذلك كتابا أسماه «تهـذيب الطبع» جمع فيه كـثيرا من أشعـار الشعراء، وجعل غايته من ذلك الكتاب على حد تعبـيره أن «يرتاض من تعاطى قول الشعر بالنظر فيـه، ويسلك المنهـاج الذى سلكه الشعـراء، ويتناول المعانى اللطيـفة كـتناولهم إياها، فيحتذى على تلك الأمثلة فى الفنون التى طرقوا أقوالهم فيها»(٢).

(ب) أن الأقدمين الذين سبقوا ذلك الشاعر المحدث إلى تلك الأفكار قد سبقوه إلى إبداعها وصياغتها صياغة فنية، أى أن تلك الأفكار قد أخرجت على لسان الأقدمين إخراجا فنـيا خاصا بصور وأشكال تـعبيرية خاصـة تخلب العقول، وتسحـر النفوس بما حققوا فيها من جمال فنى ، وذلك أمر يجعل إبداع تلك الأفكار من جديد لدى الشاعر المحدث ـ فى نظر ابن طباطبـا ـ أمرا عسيرا، لأن إبداعه لتلك الأفكار ينبـغى ـ حينئذ ـ ألا يقصر عن إبداع الأقدمين فيها إن لم يزد عليه .

(جـ) لقد ترتـب على هذا الالتزام ـ أو الإلزام ـ بأغراض الأقـدمين وأفكارهم إيمان ابن طباطبا بأن الصدق (بمعناه الواقـعى) أمر ليس فى وسع الشاعر المحدث، وذلك لأنه يبدع فى أفكار الأقدمين التى كانت تعبيرا عن واقـعهم، وصدى لبيئتهم، وتصويرا لحياتهم وظروفهم الخاصة، فهـذا الصدق ـ إذن ـ هو من نصيب القدماء الذين «يحابون بما يثابون أو يثابون بما يحابون» .

---

(١) انظر : فجر الإسلام / ٧٠ .
(٢) عيار الشعر / ٧ .



وتجرّد الشاعر المحدث فى نظر ابن طباطبا من فضيلة الصدق هذه دعاه إلى القول بأن الصياغة وحدها هى مجال إبداع الشاعر ومناط تقديره، أى أن ذلك الشاعر ينبغى أن يقدّر (أو يحابى) بمدى إبداعه فى أفكار هؤلاء الأقدمين وإغرابه فى نظمها، وإحسانه فى تصويرها لا على حقائق تلك الأفكار أو مدى صدقه فيها.

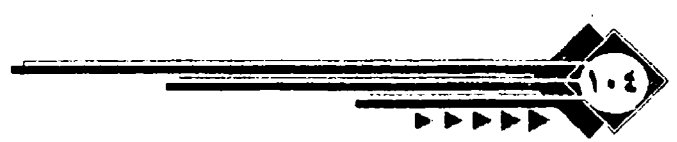
كانت الصياغة - فى نظر ابن طباطبا - هي المنفذ الوحيد لإبداع الشاعر المحدث فى أفكار السابقين، فإذا كان الأقدمون قد سبقوا ذلك الشاعر إلى صياغة تلك الأفكار وإبداعها فنيا، فمازال فى تلك الصياغة متسع لقدرات ذلك الشاعر وطاقاته الإبداعية، أى أنه إذا كان الشعراء الأقدمون قد استغرقوا أفكار الشعر فإنهم لم يستغرقوا الوسائل الفنية والطرائق التعبيرية التى يمكن إخراجها - فنيا - بها، أو لنقل: إذا كانت الفكرة المجردة قد استهلكت أو نضبت، فإن المعانى الشعرية الماثلة فى وجوه صياغة تلك الفكرة هى متجددة بتجدد تلك الوجوه ولا يتصور نفادها .

إن المعانى التى نفدت - فى نظر ابن طباطبا - هى الأفكار المجردة التى أوصى الشاعر بإعدادها نثرا قبل بناء الشعر، أى أن الشاعر المحدث إذ يتناول أفكار السابقين إنما يقوم بنثر أشعارهم فى ذهنه أو نقض بنائها، ثم يأخذ ما يستمخض عنه هذا النقض من أفكار نثرية ليقيم عليها بناءه الشعرى الجديد، ويبدع فيها أو يضيف إليها إضافات خاصة لم يسبق إليها، الأمر الذى يدعو إلى الإعجاب بفنه والتنويه بإبداعه، ومما يؤكد هذا الفهم قول ابن طباطبا :

« وليس يخلو ما أودعناه اختيارنا المسمى «تهذيب الطبع» من بناء إن لم يصلح لأن تسكن الأفهام فى ظله لم يبطل أن ينتفع بنقضه، فبعض البناء يحتاج إليه، ثم يقول (بعد ذلك مباشرة) : وستعثر فى أشعار الولدين بعجائب استفادوها ممن تقدمهم، ولطفوا فى تناول أصولها منهم، ولبسوها على من بعدهم، وتكثروا بإبداعها فسلمت لهم عند إدعائها للطيف سحرهم فيها، وزخرفتهم لمعانيها »(١).

لقد قامت هذه النظرة لدى ابن طباطبا على أساس نظرته الثنائية إلى الشعر، فالشعر فكرة وصياغة، وقيمة الشعر ليست فى الفكرة، ولكن فى قالبها الفنى وصياغتها، وبناء على ذلك لم تكن المحنة فى مجرد سبق الأقدمين إلى تلك الأفكار،

(١) السابق / ٨ .



بل فى السبق إلى صياغة تلك الأفكار وإبداعهـا فى «لفظ فصيح وحيلة لطيفة، وخلابة ساحـرة» ؛ذلك لأن هذه الصياغـة الفنية القديمة سـتظل «مثالا» أو «نموذجـا» فى نفوس المتذوقين يقيسون إليه أىّ صياغـة يصوغها الشاعر المحدث فى نفس فكرتها، وإلى ذلك يشير القاضى الجرجانى بقوله :

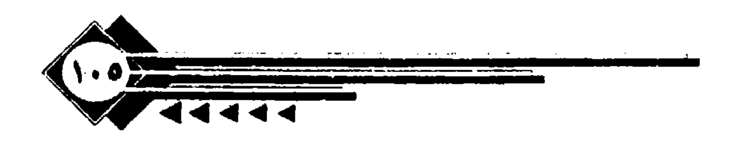
« إن أهل عصرنا ، ثم العصر الذى بعدنا أقرب إلى المعذرة وأبعد من الذمة؛ فإن من تقدمنا قد استغرق المعانى وسبق إليـها، وأتى على معظمها، وإنما يحصل على بقايا إما أن تكون تركت رغبـة عنها واستهانـة بها، أو لبعد مطلبهـا واعتياص مرامـها وتعذر الوصول إليهـا، ومتى أجهد أحدنا نفسه، وأتعب خاطره فى تحصيل مـعنى يظنه غريبا مبتـدعا، ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئـه أن يجده بعينه أو يجد له مـثالا يغض من حسنه»(١).

وإشفـاق القاضى الجرجـانى على الشعراء المحـدثين قائم على أسـاس إيمانه بنفاد الأفكار واستغراقها، الأمر الذى دعـا هؤلاء الشعراء ـ فى نظره ـ إلى الإبداع فيما سبق للأقدمين أن أبدعوه من تلك الأفـكار ضرورة أن الشاعر القديم قـد غطى إبداعه معظم أفكار الشعر، ولم يترك منها إلا النذر الذى استهان به أو تعذر عليه . .

والعبارات الأخيرة فى نص الجرجانى تدل على إحساسه بأن لجوء الشاعر المحدث إلى تلك الأفكار المستـهلكة ـ رغم اضطراره إليه ـ سيفتح طريق المـقارنة بين تحقق تلك الأفكار فى شعره، وتحققها فى أمثلة القديم ونماذجه، وفى إطار تلك المقارنة ستظل أمثلة الشعر القديم في تلك الأفكار هي المعايير التى يقاس بـها كل جديد فيها. ورغم اعتراف الجرجانى بأن هذا «المثال» السابق إلى الفكرة سيغض من حسن ما يحققه الشاعر المحدث بصيـاغته الجديدة لهـا، فأنه أميل إلى إعذار ذلك الشـاعر وإنصافه؛ إذ ينبـغى أن نقدر الإضافات الفنية والجهود الخـاصة التى بذلها فى تلك الفكرة القديمة التى ربما لم يأخذها من شاعـر بعينه ـ ذلك ما يقره إذ يقول ردا على هؤلاء المتـعصبين للقديم الذين يغضون دائما من شأن كل محدث :

« ولو أنصف أصحابنا هؤلاء لوجـد بسيرهم أحق بالاستكثار، وصـغيرهم أولى بالإكبار؛ لأن أحدهم يقف محصورا بين لفظ قد ضيق مجاله، وحذف أكثره وقل عدده

(١) الوساطة / ١٧١ .



وحظر معظمه، ومعان قد أخذ عفوها، وسبق إلى جيدها، فأفكاره تنبت في كل وجه، وخواطره تستفتح فى كل باب، فإن وافق بعض مـا قيل، أو اجتاز منه بأبعد طرف قيل سرق بيت فلان وأغار على قول فلان، ولعل ذلك لم يقرع سمعه قط »(١).

وعبـارات الجـرجانـى فى هذا النص تدل على أن الاعـتـقـاد فى نفـاد الأفكار واستغراق الأقدمين لها كان أحد الأسس النقدية التى بنيت عليها كثير من دعاوى السرقة فى النقد العربى، فـما دام الأقدمون قد استأثروا بالأفكار، واسـتنفدوا الأغراض فليس الشعر المحدث إلا صورة جديـدة لتلك الأغراض والأفكار. وليس للشاعر بد من الأخذ عن أسلافه الأقدمين، يقول أبو هلال العسكرى :

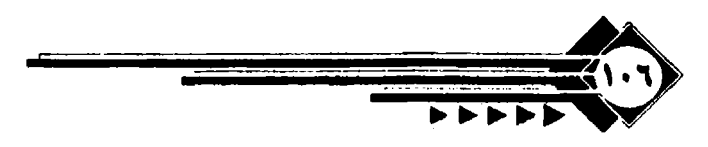
« ليس لأحد من أصناف القـائلين غنى عن تناول المعانى ممن تقـدمهم، والصب على قـوالب من سبـقهم، ولكن عليـهم إذا أخذوهـا أن يكسوها ألفـاظا من عندهم، ويبرزوها فى معارض من تأليفهم ويوردوها فى غير حليتها الأولى . . . فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها . . »(٢).

فتصـريح أبى هلال العسكرى بأن أخذ مـعانى السابقين ضرورة للشـاعر المحدث يدل على إيمانه (كما آمن كثير من أقرانه ومعاصريه) بفكرة نفاد تلك المعانى واستهلاكها، والشروط التى يضعـها أبو هلال للأخذ الجيد فى النص السـابق تدل على أن الذى ينفد فى الحقيقة إنما هو الفكرة المجردة التى يحظر على الشـاعر أن يأخذها كما هى بصورتها التراثية السالفة، بل عليه أن يجردها من تلك الصـورة ليضعها فى صورة جديدة وقالب جديد، أى أن الصورة اللغـوية التى يصب فيها الشاعر المحـدث تلك الأفكار المستهلكة هى فى نظر أبى هلال (كـما كانت فى نظر كـثير من مـعاصريه) مـجال الإبداع ومناط الابتكار، فإذا كانـت تلك الأفكار قد أصبحت ملكا شـائعا أو تراثا ثقافيـا عاما لا غنى للشاعر المحدث عن تلقفه من أسلافه ـ فإن لكل من الشعراء المحدثين طريقته الخاصة فى تناول تلك المعانى، أو صياغتها صياغة خاصة تتجلى فيها ذاتيته، ويتمثل تفرده .

نستطيع القول إذن ـ بناء على ما تقـدم من نصوص ـ: إن المعانى التى نفدت هى الأفكار المجردة، فالنفـاد أو الاستغراق هو من سمات الفكرة أو المعنى (بهـذا المفهوم)،

---

(١) السابق / ٥٢ .
(٢) الصناعتين ص ٢٠٢ .



أما المعنى الشعرى الخاص المتمثل فى صياغته الخاصة فهو ـ فى نظر هؤلاء النقاد ـ لا ينضب أو ينفد، بل إنه دائم التجدد بتجدد الصياغة، فالشاعر المحدث ـ فى تلك النظرة ـ لا يتناول أفكار الأقدمين تناولا مباشرا، بل إن الفكرة القديمة تصطبغ بعاطفته، وتكتسب ملامح خاصة فى وجدانه، فتفيض على لسانه فى شكل لغوى خاص، وفى هذا الشكل بما يحفل به من تصوير، وما تشع ألفاظه الخاصة من دلالات ومعان إيحائية خاصة يتجلى إبداع الشاعر، وتتمثل خصوصية معناه الشعرى الذى يتغير بتغير الأشكال التعبيرية فى الفكرة الواحدة، فأبواب الابتكار فى المعانى الشعرية ـ إذن ـ مفتوحة ما تجدد الزمان، وجاد بالعباقرة من الشعراء، ولعل ذلك بعض ما عناه ابن فارس بقول فى رسالة لأبى عمرو محمد بن سعيد : «وله تأخذ بقول من قال: ما ترك الأول للآخر شيئا، وتدع قول الآخر: كم ترك الأول للآخر؟ وهل الدنيا إلا أزمان، ولكل زمان فيها رجال؟ . . . . ومن قصر الآداب على زمن معلوم، ووقفها على وقت محدود؟ وله لا ينظر الآخر مثل ما نظر الأول؟ »(١).

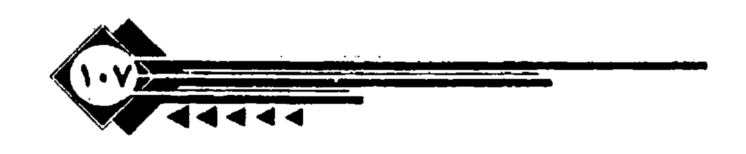
وإلى تجدد المعانى الشعرية وعدم نفادها يشير أبو تمام بقوله :

فلو كان يفنى الشعر أفنته ما قرت	حياضك منه فى العصور الذواهب
ولكنه صوب العقول إذا انجلت	سحائب منه أعقبت بسحائب(٢)

ولنا أن نتساءل الآن : أكان الجاحظ يشير إلى هذا التجدد فى معانى الشعر عندما قال فى كتابه «البيان والتبيين»: «اعلم حفظك الله أن حكم المعانى خلاف حكم الألفاظ؛ لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية، ممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعانى مقصورة معدودة، ومحصلة محدودة »(٣) ؟

إن هذا هو ما فهمه صاحب «زهر الآداب»، فلقد أورد نص الجاحظ وقرنه ببيتى أبى تمام السابقين قائلا : « وفى مثل قول أبى عثمان: إن المعانى غير مقصورة ولا محصورة قول أبى تمام الطائى لأبى دلف القاسم بن عيسى العجلى (ثم أورد البيتين)(٤) ـ ومقتضى ذلك أن كلا من الجاحظ وأبى تمام ـ فى رأى الحصرى ـ يتحدث عن المعانى الأدبية ويرى أنها مبسوطة إلى غير غاية، متجددة لا تقف عند حد .

(١) انظر : يتيمة الدهر / جـ ٣ / ٣٦٥ ـ ٣٦٦ .
(٢) زهر الآداب / جـ ١ / ١٠٨ .
(٣) البيان والتبيين / جـ ١ / ٨٦ .
(٤) انظر زهر الآداب / جـ ١ / ١٠٨ .



وقد تابع بعض الباحثين الحصرىَّ فى فهم عبارة الجاحظ السابقة، ورأى أن الجاحظ يقصد بها أن المعانى الأدبية لا تحصر ولا ينبغى أن تحصر فيما سجنها فيه الأقدمون من المدح والهجاء والرهبة والرغبة وغيرها، والجاحظ بذلك - في نظر هؤلاء الباحثين - قد التفت إلى ما لم يلتفت إليه غيره ممن أتى بعده من النقاد «فمعظمهم يجرى على أن المعانى الأدبية محدودة »(1).

وفى تصورى أن كلا من الحصرى ومن تابعه قد تجاوز الحقيقة فى فهمه لنص الجاحظ، فالمعانى التى يقصدها الجاحظ فى النص السابق ليست - فى نظرى - المعانى الأدبية، وعلى ذلك فإن هذا النص بعينه لا يصح أن يتخذ دليلا على مناقضة الجاحظ لفكرة نفاد المعانى أو انحصارها فيما سبق إليه الأقدمون .

إن المعانى التى آمن كثير من نقاد هذا العصر بنفادها، أو استغراقها ليست هى المعانى الأدبية، فتلك المعانى هى الأغراض أو الأفكار المجردة، أما المعانى الأدبية فهى - فى نظر هؤلاء - غير محصورة ، بل إنها تتجدد بتجدد صياغتها كما سبق القول .

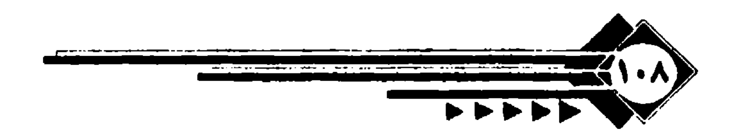
ولا يكاد الجاحظ يخرج عن هذا التصور الذى لمسناه لدى كثير ممن جاء بعده من النقاد، فلقد سبق أن رأينا أن الأفكار المجردة عنده متداولة مطروحة فى الطريق والشعر إنما هو فى الصياغة، ومقتضى ذلك أن الأفكار فى نظره تراث متداول محدود، أما الصياغة والمعانى الفنية التى تفيض منها، فهى ميدان الإبداع وطريق التجدد.

بقى أن نسأل: ما المعانى التى يقصدها الجاحظ فى النص السابق؟

إن الجاحظ فى هذا النص يتحدث - فيما أرى - عن اللغة بوجه عام بوصفها ألفاظا ذات معان، أو دوالا ومدلولات، فالمعانى هى الخواطر أو الصور الذهنية التى تثيرها الكلمات بصفة عامة، والتى عبر عنها الجاحظ فى هذا الموطن نفسه بأنها «قائمة فى صدور العباد متصورة فى أذهانهم»، فالجاحظ يرى - فى هذا النص - أن تلك المعاني أو الصور الذهنية لا حدود لها إذا قورنت بألفاظ أى لغة من اللغات، الألفاظ المعدودة متناهية فى نظر الجاحظ، لأنها أصوات وحروف محدودة فى كل لغة، فهى متناهية أمام عالم المعانى الفسيح الماثل فى النفس.

ومما يؤكد هذا الفهم أن عبارة الجاحظ هذه قد وردت عقب حديثه عن البيان، وقد سبق أن رأينا أن حديث الجاحظ عن البيان ودلالاته هو حديث عن اللغة بوجه عام، لا لغة الأدب والشعر فحسب.

(1) انظر: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان / ٨٩ ، قضية الأدب بين اللفظ والمعنى/ أحمد محمد عنبر/ ٢٧.



وفكرة الجاحظ فى هذا الصدد فكرة صائبة تدل على وعى وعمق نظر، وقد أكد تلك النظرة كثير من الباحثين فى اللغة قديما وحديثا، يقول أبو على مسكويه :

« إن المعانى والأحوال التى تتصور للنفس كثيرة جدا وإنها بلا نهاية، فأما الحروف الموضوعة الدالة بالتواطؤ والمركبات منها فمتناهية محصورة محصاة بالعدد، ومن الأحكام البينة والقضايا الواضحة ببدائه العقول أن الكثير إذا قسم على القليل اشتركت عدة معان منها فى واحدة لا محالة، فمن ههنا حدث الاتفاق فى الاسم »(١).

فهذه النظرة الفلسفية إلى اللغة والتى يبرر بها مسكويه وجود المشترك اللفظى فيها لا تختلف عن النظرة التى رأيناها عند الجاحظ فى النص السابق، وقد ردد الفخر الرازى هذه الفكرة نفسها فيما بعد إذ يقول :

« لا يجب أن يكون لكل معنى لفظ؛ لأن المعانى التى يمكن أن تعقل لا تتناهى، والألفاظ متناهية؛ لأنها مركبة من الحروف، والحروف متناهية، والمركب من المتناهى متناهٍ ، والمتناهى لا يضبط ما لا يتناهى، وإلا لزم تناهى المدلولات »(٢).

بقيت ملاحظة أخيرة لا أود أن أدع هذه النقطة دون الإشارة إليها، وهى أن الشعراء المحدثين لم يكونوا فى محنة كما تصور هؤلاء النقاد، فإننا لو تصورنا أن المعنى هو الفكرة المجردة كما تصور هؤلاء فلا نستطيع القول معهم بنفاد تلك المعانى واستهلاكها، فأفكار الشاعر المحدث لم تكن كلها صدى للقديم، فالحياة فى تجدد دائم وتطور مستمر، والشاعر المحدث ـ آنذاك ـ قد اتسعت الحياة من حوله، واختلط بأجناس مختلفة، ورفدته بحكم هذا الاختلاط روافد ثقافية متعددة، فضلا عما ترجم فى تلك الفترة من علوم وما نقل من فلسفة، فليس هناك ـ إذن ـ مجال للقول بأن الشاعر المحدث كان فى محنة، أو أن أفكار هذا الشاعر وهمومه وخطرات عقله لم تكن سوى ما عند سلفه القديم !!

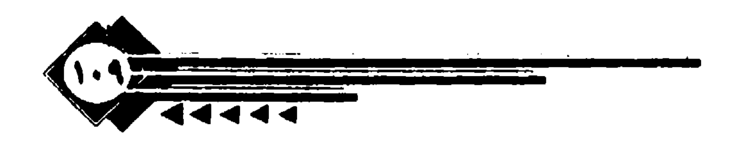
نستطيع القول فى النهاية: إن نظرة هؤلاء النقاد إلى التقاليد قد اتسعت لتشمل المادة الفكرية في الشعر القديم، ومن ثم آمنوا بنفاد المعانى أو الأفكار المجردة، وأغفلوا حقيقة أن تلك الأفكار تتطور بتطور الحياة، وتتغير من بيئة إلى بيئة، ومن عصر إلى عصر .

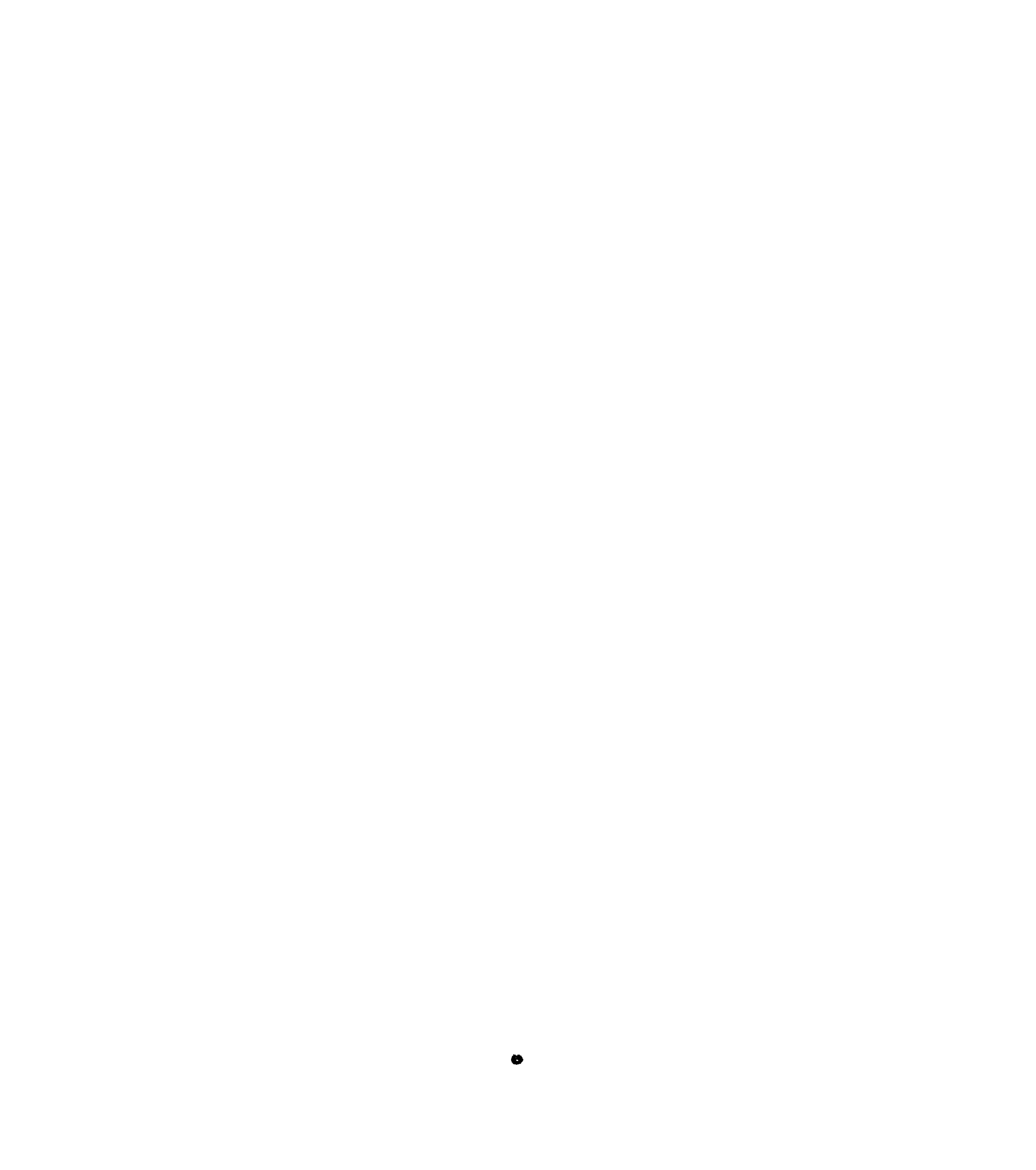
* * *

---

(١) الهوامل والشوامل / ٨ .

(١) انظر : الزهر جـ ١ / ٤١ .





الباب الثانى

المعنى الفنى (الصورة)

الفصل الأول : الصورة والمعنى .

الفصل الثانى : خصائص المعنى الفنى أو الشعرى.



تقــديـم

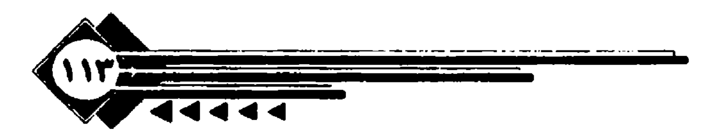
تبين لنا فى البـاب الأول من هذا البحث أن التجـريد كان هو السـمة الأساسـية للفكرة أو المعنى (بهذا المفـهوم) فى نظر نقادنا القـدماء، فلقد كان للفكرة لديهـم ـ كما أسلفنا القول ـ استقلالها عن الصياغة الفـنية في الشعر، ذلك الاستقلال الذى يتمثل فى إيمانهم بسبقهـا على تلك الصياغة، وفيمـا اتسمت به من خصائص وسمات تتـميز بها عنهـا، بل إنهم قد دعـوا صراحـة إلى أن تلك الفكرة لا تتـحدد إلا عن طريق تعـرية الصياغة، والتفتيش وراء قوالبها وأشكالها التعبيرية .

وهنا نشيـر إلى أن هذا المعنى المجرد لم يكن كل ما فى الشعـر من معنى فى نظر هؤلاء النقاد، فلقد أحسوا بأن للصياغة الفـنية فى الشعر معناها الشعرى الخاص الذى لا يشع إلا منها ، ولا يتـحدد بعيدا عنهـا، أى أن المتلقى لا يتذوق ذلك المعنى عن طريق تجريـد الصياغـة، بل عن طريق المتـعة والتـأمل فى بنائها اللغـوى الخاص، وأشكالـها التعبيرية الخاصة.

وأود هنا أن أشير إلى أمرين :

أولا : أن الفارق بـين « الفكرة المجردة » و « المعنى الشـعرى » فـارق جوهرى، فمع أن الفكرة كـانت تمثل فى تلك النظرة الأصل أو الجذر الذى تنبثق منه الصـياغة فى الشعر، فإن الإحساس كان عميقا لدى هؤلاء النقاد بأن ما تشعه تلك الصياغة من معنى فيه من الخصوصـية والرحابة وقوة التأثير ما يتـمايز به عن تلك الفكرة، ولقد كان ذلك الإحساس وراء الفرضية الذائعة فى ذلك العصر القائلة بأن الشاعرين قد يتفقان فى معنى واحـد (فكرة) ويكون أحدهمـا أفصح من الآخـر، أو يكون لأحـدهما العلو وللآخـر السفل، بل إن ذلك الإحساس بعينه كان وراء رفض كثير من هؤلاء النقاد لنثر الشعر أو ترجمته كما سنرى .

ثانيا : لقد كـان استـخدام المصطلح للدلالة على الفكرة المجـردة ـ كمـا سبق أن أشرنا ـ أكثر استـخداماته ذيوعا فى موروثنا القديم، ومن ثم فسنجـد كثيرا من نصوص هذا الباب قد استخـدم فيها المصطلح بهذا المفهوم، وفى تلك الحـال فإن إحساس الناقد

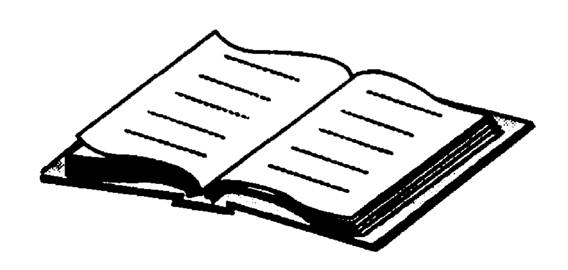


بالمعنى الشعرى يبـدو واضحا من نظرته إلى الصورة الفنية التى يبدعـها الشاعر فى ذلك المعنى، وتقديره اللافت لوسائلها الفنية، أى أننا قد لا نجد فى بعض النصوص مصطلح المعنى (بهذا المفـهوم الفنى) ،ولكننا سنجد ـ دائمـا ـ أدلة قاطعة على الإحـساس بذلك المعنى، وتمثله، والإعجاب به فى الشكل الفنى فى الشـعر، وسوف نرى أن المصطلحات التى استخدمت لديهم فى التعبيـر عن هذا الإعجاب بالشكل «كروعة اللفظ» أو «جودة السبك والتـأليف» أو «حسن البـيان» لم تكن إلا تعـبيرا عن الإعـجاب بالمعانـى الفنية الخاصة المتجسدة فى هذا الشكل المنبثقة عنه بالضرورة .

وسنحاول فى الفـصلين التاليين الوقـوف على طبيعـة « المعنى الفنى »، ثم على الخصائص والسمات التى تميزه فى نظر هؤلاء النقاد .

* * *





الفصل الأول

الصورة والمعنى

١ ـ فنية المعنى فى إطار الصورة.

٢ ـ الصورة ومفهوم الشعر.

٣ ـ طبيعة الجمال الفنى فى الصورة.

أولا ـ فنية المعنى فى إطار الصورة :

لم ينظر نقادنا القدماء إلى الصياغة الفنية فى الشعر على أنها مجرد زخرفة أو طلاء للفكرة الحرفية، بل لقد أحسوا بأن هذه الصياغة تشع (فوق تلك الفكرة) معانى ودلالات فنية خاصة يتذوقها المتلقى فى بنائها اللغوى الخاص. ذلك البناء الذى ينتقى الشاعر ألفاظه بحسه المرهف، ويوحى من تجاربه الخاصة، وينظمها فى نسق فنى حافل بالتعبير المجازى، والإيقاع الموسيقى الأخاذ .

وقد كان ذلك الإحساس فيما يبدو لى وراء إطلاق مصطلح المعنى ـ أحيانا ـ لا على الفكرة المجردة بل على الصورة الفنية التى تصب فيها تلك الفكرة (وسنرى أمثلة كثيرة على ذلك فى نصوص هذا الباب) .

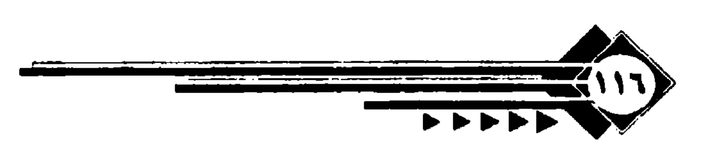
وقد يبدو ذلك للنظرة الأولى أمرا غريبا ومثيرا للدهشة: إذ كيف يطلق المصطلح فى آن واحد على «الفكرة» حيث التجرد والركود والابتذال، وعلى «الصورة» حيث التجسد والديناميكية والتفرد ؟!

ولكن الغرابة تخف والدهشة تزول إذا سلمنا بأن هؤلاء النقاد قد أحسوا بأن فى تلك الصورة مستوى آخر من المعنى هو «المعنى الفنى». وقد كان فيما اتسم به «المعنى» فى تلك الفترة من غموض(١) ما يبرر هذين الاستخدامين له بوصفه مصطلحا، فغموض مصطلح من المصطلحات يؤدى ـ بالضرورة ـ إلى تعدد مدلوله، وتعدد مجالات استخدامه.

---

(١) لقد كان الغموض ـ ولا يزال ـ سمة مصطلح المعنى فى كل العصور، وقد بقيت دراسة المعنى لذلك من أعقد المشاكل فى الدراسات اللغوية الحديثة، يقول أحد علماء هذا الميدان عن تلك المشكلة: «من المؤسف حقا ـ وربما لا مفر من ذلك ـ أن يحول بيننا وبين تعرف هذه المشكلة ذلك الغموض المتزايد للألفاظ، وعلى رأسها لفظ المعنى نفسه، وقد تناول هذا الموضوع عدد من النظريات والآراء الدقيقة وغير الدقيقة على السواء، واستخدمت فى دراسته مجموعة ضخمة جدا من المصطلحات المتضاربة المتداخلة، حتى إن المعنى كاد يفقد أهميته وصلاحيته للدراسة، كما أن عددا غير قليل من الدارسين قد تعمدوا إخراجه من بحوثهم، وقد قام الأستاذان «أوجدن وريتشاردز» اللذان خصصا كتابا كاملا لمعالجة «معنى المعنى» بتجميع ما لا يقل عن ستة عشر تعريفا للمعنى... وهذا مثال حى للاضطراب الناتج عن الاستعمال غير الواعى للمصطلحات المجردة تجريدا بالغا » .

ستيفن أولمان / دور الكلمة فى اللغة / مكتبة الشباب سنة ١٩٧٣ ترجمة د/ كمال محمد بشر ص٦٢ .



لقد أحس هؤلاء النقاد بأن للصياغة الفنية فى الشعر عطاءها المعنوى الخاص، الذى هو كل ما تبعثه فى نفس المتلقى من انفعالات، وما تحركه فى وجدانه من مشاعر، وما يستوحيه منها من دلالات خاصة لا يتذوقها إلا فى ألفاظها، وأشكالها التعبيرية الخاصة، ومن ثم فلقد أحسوا بأن تجريد هذا «المعنى الفنى» أو التعبير عنه بألفاظ أخرى - غير صياغته الخاصة - أمر متعذر، أو غير يسير على الأقل .

يقول أبو الفرج الأصفهانى :

« تذاكروا يوما شعر أبى العتاهية بحضرة الجاحظ إلى أن جرى ذكر أرجوزته المزدوجة التى سماها «ذات الأمثال» فأخذ بعض من حضر ينشدها حتى أتى على قوله:

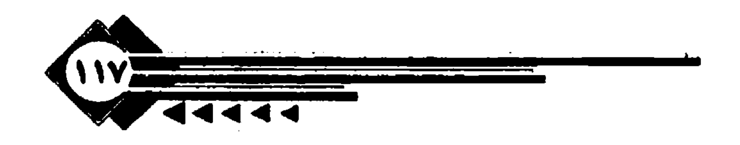
يا للشباب المرح التصابى روائح الجنة فى الشباب

فقال الجاحظ للمنشد: قف ثم قال: انظروا إلى قوله: «روائح الجنة فى الشباب» فإن له معنى كمعنى الطرب الذى لا يقدر على معرفته إلا القلوب، وتعجز عن ترجمته الألسنة إلا بعد التطويل، وإدامة التفكير، وخير المعاني ما كان القلب إلى قبوله أسرع من اللسان إلى وصفه»(1).

فالجاحظ يصرح فى هذا الموقف بأن لهذه العبارة الشعرية مذاقا خاصا، وفيضا من المعانى الشعرية الخاصة التى تفعم القلب، وتثير الوجدان، وتحرك الخيال فتروده إلى عالم فسيح حافل بالرؤى والمشاعر التى لا يكاد يحيط بها وصف، أو يترجم عنها تعبير، وتصوير الجاحظ لهذا المعنى بمعنى الطرب، وتعليقه عليه هذا التعليق يدل على إحساسه بالامتزاج التام بين هذا المعنى الفنى وشكله كما يمتزجان فى الغناء المطرب بحيث لا يستطاع رد أثره الفنى فى النفوس إلى واحد من هذين العنصرين وحده منعزلا عن الآخر، وقد حدد أحد نقادنا القدماء الصورة المثلى للطرب (بصدد حديثه عن التأثير الفنى للشعر) فقال :

« الغناء المطرب الذى يتضاعف له طرب مستمعه المتفهم لمعناه ولفظه، مع طيب ألحانه، فأما المقتصر على طيب اللحن منه دون ما سواه فناقص الطرب»(2).

(1) الأغانى / جـ ٣ / ١٣٨ .
(2) عيار الشعر / ١٥ .



واستخدام الجاحظ لمصطلح المعنى فى هذا الموقف أمر له مغزاه الخاص؛ فلازلنا نذكر سخريته الشهيرة من الشيبانى فى استجادته للمعنى (بالمفهوم السابق)، وتصريحه بأن المعانى «مطروحة فى الطريق»، فمعنى ذلك أن الجاحظ يحس فى الشعر بمستوى آخر من المعنى له سماته الخاصة التى تميزه عن تلك الأفكار المبتذلة المتداولة، أى أن الجاحظ حينما لفت نظر الشيبانى إلى أن الشعر صياغة كان على وعى بأن فى تلك الصياغة معانى خاصة لا تشع إلا منها، ولا يتذوقها المتلقى إلا فى بنائها اللغوى الخاص.

وتتأكد خصوصية المعنى الشعرى، وتمايزه عن الفكرة المجردة المبتذلة لدى القاضى الجرجانى، وقد سبق أن رأينا أنه يفرق بين قراءتين للشعر: قراءة تجريدية لا يعنيها إلا استقطار الفكرة والتفتيش عنها وراء تلك اللغة، وهو يدعو القارئ - بعد ذلك مباشرة - إلى تطبيق تلك القراءة النقدية على شعر البحترى، ويعرض بعض قصائد ذلك الشاعر، ومنها - مثلا - القصيدة التى يقول مطلعها :

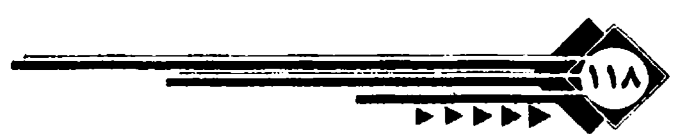
أجدك ما ينفك يسرى لزينبا	خيال إذا آب الظلام تأوبا
سرى من أعالى الشام يجلبه الكرى	هبوب نسيم الروض تجلبه الصبا
وما زارنى إلا ولهت صبابة	إليه وإلا قلت أهلا ومرحبا

ويقول القاضى الجرجانى بعد ذلك: «ثم انظر هل تجد معنى مبتذلا، ولفظا مشتهرا مستعملا؟ وهل ترى صنعة وإبداعا أو تدقيقا وإغرابا؟ ثم تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده، وتفقد ما يتداخلك من الارتياح، ويستخفك من الطرب إذا سمعته، وتذكر صبوة إن كانت لك تراها ممثلة لضميرك ومصورة تلقاء ناظرك(١) ».

فالمعنى الشعرى الذى يتذوقه القارئ بتلك القراءة ليس مجرد فكرة أخلقها التداول وأنضبها الاستعمال، ولكنه معنى خاص أبدعه الشاعر فى صورة أو قالب لغوى خاص، ومعنى ذلك أن القارئ أو السامع لا يتذوق هذا المعنى إلا عن طريق تفاعله مع صورته، وتأمله فيها تأملا يثير خياله، ويحرك فيه كوامن الشعور، وبناء على ذلك فإن الصورة الواحدة يختلف معناها الشعرى من فرد إلى آخر، فلكل قارئ ذهنه الخاص، وتجاربه الخاصة وثقافته التى تشكل طريقة تأمله فى النص، وطبيعة المضمون الذى يستشفه منه، أى أن قارئ الشعر فى نظر الجرجانى ينبغى ألا يهتم إلا بما يحسه هو فى

---

(١) انظر الوساطة / ٣١ - ٣٢ .



صورته ، لا بأن يشغل نفسه بماذا عنى الشاعر، أو ماذا أراد بتلك الصورة، ولعل هذا ما يعنيه الآمدى حين كرر القول بأنه «ليس العمل على نية المتكلم وإنما العمل على توجيه معانى ألفاظه»(١).

وتلك النظرة هى ما يؤكدها بول فاليرى فى العصر الحديث بقوله :

« إنه ليس هناك معنى حقيقى للنص الأدبى، ولا سلطان للمؤلف، فمهما يكن ما أراد المؤلف أن يقول فإنه قد كتب ما كتب، وعندما ينشر النص يكون كالجهاز الذى يستطيع أن يستخدمه كل فرد بأسلوبه، وبحسب طرقه، بذلك تكون القصيدة جزءا من الوجود الحى المتكامل الذى يحقق فيه كل منا وجوده هو الخاص »(٢).

إن خصوصية المعنى الشعرى ترتبط ـ فى نظر الجرجانى ـ بخصوصية قالبه الفنى، وقد عبر عن تلك الخصوصية بهذا التساؤل الاستنكارى «هل تجد معنى مبتذلا ولفظا مشتهرا؟» ومعنى ذلك أن الشاعر بفطنته وخياله الخلاق وقدراته التعبيرية قادر على أن يخلق أشكالا ونماذج فنية من ألفاظ اللغة التى هى «بدلالاتها المعجمية» ملك للجميع، ومعنى ذلك أن الجرجانى يفرق بين وظيفتين للغة :

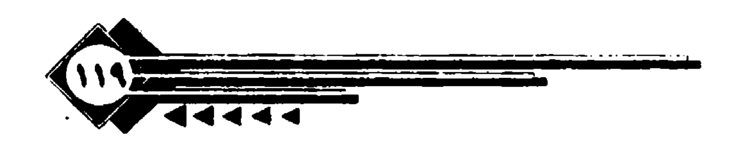
إحداهما : عامة يشترك فيها عامة الناس، وتستخدم فيها الألفاظ استخداما معجميا للتعبير عن الحقائق وتوصيل الأفكار أو نقلها، وقد عبر الجرجانى عن ذلك بقوله فى موطن آخر: «إن العرب مشتركة فى اللغة واللسان، وإنها سواء فى المنطق والعبارة»(٣).

والأخرى : خاصة تستخدم فيها الألفاظ استخداما فنيا للتعبير عن العواطف والانفعالات، وإثارة المشاعر بما تشعه لدى الآخرين من إيحاءات ومعان خاصة.

ولقد رد بعض نقادنا القدماء خصوصية المعنى الشعرى إلى فطنة الشاعر، وقوة شعوره وقدرته على النفاذ إلى مواطن الأمور، والتعمق فى مظاهر الكون، مما يعينه على اكتشاف علاقات جديدة، والاهتداء إلى معانى خاصة لا يهتدى إليها غيره، يقول صاحب نقد النثر: «وإنما سمى الشاعر شاعرا، لأنه يشعر من معانى القول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره»(٤)، ويقول أبو حاتم الرازى :

---

(١) الموازنة / ٧٩ ، ١٢٠ .
(٢) انظر الأسس الجمالية فى النقد العربى / ٣٥٦ ـ ٣٥٧ .
(٣) الوساطة / ٢٢ .
(٤) نقد النثر / ٧٧ .



«وسموا الشاعر شاعرا لأنه كان يفطن لما لا يفطن له غيره من معانى الكلام، وأوزانه، وتأليف المعانى، وإحكامه وتثقيفه ، فكان لا يفوته من هذه الأسباب كلها شىء»(١).

والذى تعنينا الإشارة إليه فى هذا الصدد هو أن فطنة الشاعر أو شعوره بما لا يشعر به غيره لا يعنيان - فى نظر هذين الناقدين - مجرد رحابة إدراك الشاعر أو ثراء عالمه الشعورى فحسب، بل هما يعنيان القدرة التعبيرية التى تعين الشاعر على أن يجسد - لغويا - تلك المشاعر والمعانى المتفردة؛ فإصابة الوصف والفطنة إلى الوزن وتأليف المعانى والتثقيف كل ذلك يدل دلالة واضحة على قدرة الشاعر على التجويد الفنى للغته تجويدا يتأمله المتلقى فيستشف منه هذا الفيض المتجدد من المعانى، وبناء على ذلك فإن اللغة الفنية بما تجسده من معانٍ، وما توحى به من صور ومشاعر هى جوهر الشعر، وخاصيته الذاتية التى إن خلا منها كان مجرد نظم لا غناء فيه، وذلك ما يؤكده صاحب نقد النثر نفسه إذ يقول (بعد النص السابق مباشرة) :

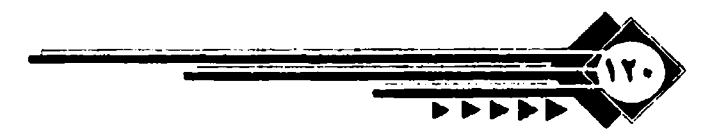
« وإذا كان إنما يستحق اسم الشاعر بما ذكرنا، فكل من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر، وإن أتى بكلام موزونٍ مقفى »(٢).

ولعل من المناسب هنا أن نشير إلى أن مصطلح المعنى فى تعريف قدامة بن جعفر للشعر بأنه: «قول موزون مقفى دال على معنى» ليس مقصورا على ذلك المعنى الخاص بالشعر، ولعل ذلك ما عناه قدامة حين قال فى إخراجه لمحترزات هذا التعريف: «وقولنا يدل على معنى، يفصل ما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى، فإنه لو أراد أن يعمل من ذلك شيئا على هذه الجهة لأمكنه وما تعذر عليه »(٣).

فهذه العبارة تدل لأول وهلة على طبيعة المعنى الذى يريده قدامة فى هذا التعريف، فهو مجرد المدلول المعجمى للألفاظ أو الفكرة المجردة التى يفهمها المتلقى من تأليفها، ومما يرجح هذا الفهم ما يذكره قدامة فى موطن آخر حيث يتحدث عن القافية فيقول :

« ولم أجد للقافية مع واحد من سائر الأسباب الأخر ائتلافا، إلا أنى نظرت فيها فوجدتها من حيث ما أنها تدل على معنى لذلك المعنى الذى تدل عليه ائتلاف مع سائر

(١) الزينة / جـ ١ / ٨٣ .
(٢) نقد النثر / ٧٧ .
(٣) نقد الشعر / ١٣ .



البيت، فأما مع غيره فلا؛ لأن القافية إنما هى لفظة مثل لفظ سائر البيت، ولها دلالة على معنى لذلك اللفظ أيضا »(١).

فالقافية بما أنها ـ فى نظر قدامة ـ لفظ دال على معنى ، فلا ضرورة لديه للحديث عن ائتلافها مع هذين العنصرين لأن الحديث عنهما يشملها بالضرورة، وإذا كان الحديث عن «المعنى» فى الشعر يشمل الحديث عن «معنى» القافية الذى هو مدلول لفظها، فإن ذلك المعنى لا يخرج فى عمومه عن كونه مجموع دلالات الألفاظ فى البيت كله أى أنه ليس معنى فنيا، أو معنى خاصا بالشعر .

والحقيقة أن قدامة لم يكن معنيا فى هذا التعريف بتمييز الشعر بوصفه فنا قوليا له سماته الفنية، وخصائصه النوعية التى يتمايز بها عن فنون القول الأخرى، وإنما كان معنيا بتحديد الإطار العام، أو على حد تعبير المناطقة (الذين يبدو تأثره بهم فى هذا التعريف) الجنس العام للشعر، كما يعرف الإنسان لدى هؤلاء أولا بأنه حيوان، ثم يميز عن باقى أفراد هذا الجنس بأنه ناطق، ولهذا يقول قدامة بعد عرضه لمحترزات هذا التعريف :

« ليس من الاضطرار أن يكون ما هذه سبيله جيدا أبدا، ولا رديئا أبدا، بل يحتمل أن يتعاقبه الأمران »(٢). فكأن تحقق عناصر الشعر التى يتناولها هذا التعريف (والمعنى بمفهومه السابق أحدها) لا يعنى أن ما تحققت فيه هو الشعر أو ـ بتعبير أدق ـ هو الشعر الجيد فى نظر قدامة، فالشعر الجيد هو ما تحققت فى عناصره السابقة نعوت الجودة التى حددها له فى ثنايا كتابه، وجودة المعنى هى ـ كما سنرى بعد قليل ـ فى التجويد الفنى للصياغة، أى أن قدامة كان على وعى بأن فى الشعر الجيد مستوى آخر من المعنى هو المعنى الفنى الذى تحققه لغته الفنية، وذلك ما يبرر إطلاقه مصطلح المعنى على الصورة المجازية التى عالج بعض ألوانها تحت ما أسماه «ائتلاف اللفظ والمعنى»، فهو يعلق على الصورة الكنائية فى قول الشاعر :

بعيدة مهوى القرط إما لنوفل	أبوها وإما عبد شمس فهاشم

قائلا : « إنما أراد الشاعر أن يصف طول الجيد، فلم يذكره بلفظه الخاص به، بل أتى بمعنى هو تابع لطول الجيد وهو بعد مهوى القرط »(٣).

(١) السابق / نفسه .
(٢) السابق / ٩٣ .
(٣) السابق / ٩٥ .



ويقول عن الصورة التمثيلية فى قول رماح بن ميادة :

ألم تك فى يمنى يديك جعلتنى | فلا تجعلنىَّ بعدها فى شمالكا
ولو أننى أذنبت ما كنت هالكا | على خصلة من صالحات مهالكا

« فعدل عن أن يقول فى البيت الأول إنه كان مقدما فلا يؤخره، أو مقربا فلا يبعده، أو مجتبى فلا يجتنبه، إلى أن قال إنه كان فى يمنى يديه، فلا يجعله فى اليسرى، ذهابا نحو الأمر الذى قصد الإشارة إليه بلفظ ومعنى يجريان مجرى المثل له»(١).

فإلحاح قدامة على تجويد صورة الشعر، ووعيه بقيمة معناها الفنى يدل على إحساسه بأن عنصرى (اللفظ والمعنى) اللذين شملهما تعريفه للشعر كانا - فى نظره - عنصرين عامين يحتاجان إلى تخصيص يتميز به جيد الشعر من رديئه، وهذا دليل على أن ما كان يشغل قدامة فى هذا التعريف هو تمييز جنس الشعر بصفة عامة عن جنس النثر بما يتميز به دونه من الوزن والقافية، وذلك بعينه ما كان يشغل معاصره ابن طباطبا حيث عرف الشعر بأنه: «كلام منظوم بائن عن المنثور الذى يستعمله الناس فى مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذى إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق »(٢).

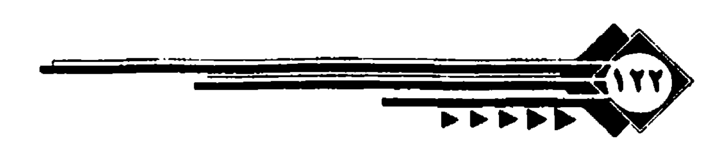
ثم يعقب ابن طباطبا على هذا التعريف، تعقيبا يدل على إحساسه بما فيه من قصور، أو عمومية تفتح الباب لكل ناظم قائلا :

« والشعر على تحصيل جنسه، ومعرفة اسمه متشابه الجملة، متفاوت التفصيل، مختلف كاختلاف الناس فى صورهم وأصواتهم، وعقولهم، وحظوظهم وشمائلهم، فهم متفاضلون فى هذه المعانى، وكذلك الأشعار هى متفاضلة فى الحسن على تساويها فى الجنس »(٣).

بقى أن نقول : لقد تردد مصطلح المعنى (بهذا المفهوم الفنى) لدى الآمدى غير مرة فى موازنته، فهو يقول - مثلا - :

---

(١) السابق / ٩٥ .
(٢) عيار الشعر / ٣ .
(٣) السابق / ٧ .



« ولولا لطيف المعانى، واجتهاد امرئ القيس فيها، وإقباله عليها لما تقدم على غيره، ولكان كسائر شعراء زمانه؛ إذ ليست له فصاحة توصف بالزيادة على فصاحتهم، ولا لألفاظه من الجزالة والقوة ما ليس لألفاظهم، ألا ترى أن العلماء بالشعر إنما احتجوا فى تقديمه بأن قالوا: هو أول من شبه الخيل بالعصى، وذكر الوحش والطير، وأول من قال قيد الأوابد، وأول من قال كذا وقال كذا، فهل هذا التقديم إلا لأجل معانيه. . . »(١).

فتلك الصور المجازية التى سبق إليها امرؤ القيس، وكانت حجة فى تقديمه على طبقته لدى كثير من العلماء هى فى نظر الآمدى معان لطيفة، وذلك يؤكد ما سبق أن أشرنا إليه من أن مصطلح المعنى حين يطلق لدى هؤلاء النقاد على الصورة المجازية المبتكرة كان يراد به المعنى بهذا المفهوم الفنى الخاص، وذلك ما يصرح به الآمدى فى تعليقه على الصورة التشبيهية التى يستجيدها فى قول أبى تمام :

أدار البؤس حسنك التصابى　　　إلىّ فصرت جنات النعيم

حيث يقول : « وقوله فصرت جنات النعيم معنى حسن »(٢).

ويبدو ذلك أيضا فى تعليقه على الصورة الاستعارية فى قول أبى تمام :

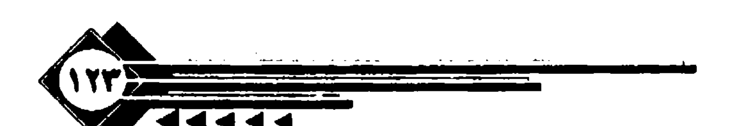
تحملت ما لو حمل الدهر شطره　　　لفكر دهرًا أى عبأيه أثقل

حيث يقول : « فجعل للدهر عقلا، وجعله مفكرا فى أى العبأين أثقل، وما معنى أبعد من الصواب من هذه الاستعارة »(٣).

وإذا كان الآمدى لا يرتضى تلك الاستعارة أو ذلك المعنى في إطار نظرته اللغوية الصارمة إلى الشعر، ونفوره من التشخيص فى ذلك البيت، فإن ذلك لا ينفى إحساسه بجدة تلك الاستعارة، بل لعل تلك الجدة التى أشعرته بمعنى خاص جديد لم يعهده فى شعر الأقدمين كانت سر رفضه لتلك الاستعارة.

* * *

(١) الموازنة / ١٨٠ / ١٨١ .
(٢) السابق / ٢٠٥ .
(٣) السابق / ١١٧ .



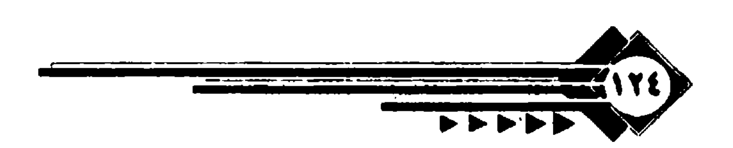
ثانيا ـ الصورة ومفهوم الشعر :

ترتبط أهمية الصورة فى الشعر ـ فى تراثنا النقدى ـ بالمفهوم السائد له لدى نقادنا القدماء، وهو (الشعر صنعة)؛ فتأسيسا على هذا المفهوم لا ترتد قيمة الشعر إلى معانيه أو أفكاره المجردة (إذ هى بمثابة المادة الغفل فى الصناعة) بل إلى صورته اللغوية، وشكله الفنى؛ ففى تلك الصورة وهذا الشكل تتمثل روح الشعر، وتتجلى عبقرية الشاعر.

هذا ما تلفتنا إليه عبارات الجاحظ السابقة: «المعانى مطروحة فى الطريق... وإنما الشأن فى إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء. وفى صحة الطبع، وجودة السبك. فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير» .

لقد بلور الجاحظ نظرته إلى الشعر فى تلك العبارات المركزة التي تعد بمثابة تأصيل لنظرية الشعر فى تراثنا النقدى، فالشعر صناعة، أى أنه قرين الفنون التشكيلية والمهارات العملية، والشاعر صانع ماهر يحتاج إلى التثقيف النظرى والممارسة العملية لكى تجود صنعته، والمعنى أو الفكرة المجردة فى الشعر هى أشبه بالمادة الخام التى يتناولها الصانع، فيصورها فى شكل فنى متفرد وبهذا التصوير وحده (كما فى تلك الفنون والمهارات) يقوّم الشعر.

وجدير بالذكر أن مصطلح الصنعة لا يعنى أن الشعر فى تصور هؤلاء النقاد يتحقق تحققا آليا لا فن فيه ولا إبداع، فلقد كان هذا المصطلح لديهم يترادف مع ما نسميه الآن «الإبداع الفنى للشعر» ولعله ليس من قبيل المصادفة أن يورد الجاحظ فى النص السابق مصطلحا آخر ساغ لكثير من الدارسين أن يتصوروه ومصطلح «الصنعة» على طرفى نقيض فى النقد العربى، وذلك هو مصطلح «الطبع» الذى رأى الجاحظ أن الشعر لا يكون إلا مع صحته ـ إن مقتضى هذا التجاور أن الشعر فى نظر الجاحظ طبع وصنعة فى آن واحد، وأن صنعة الشعر هى الصنعة الفنية التى تدل على حذق الشاعر ومهارته، فالشاعر هو ذلك الإنسان المطبوع الذى وهب استعدادا فطريا، وحسا مرهفا، وقدرات فنية صقلتها الدربة وهذبها المران، والاطلاع على آثار أسلافه ومبدعاتهم، فقويت ملكته، وشحذت قريحته، فإذا ما تأهب للإبداع، واحتشد لصنعة الشعر، واتته ملكاته الفطرية، وخبراته العملية، فأبدع الصنعة وأجاد الفن.



لا تتناقض الصنعة بهذا المفهوم مع الطبع، بل إنها لا تفارقه، وإلا انحرفت إلى التصنع المقيت والتكلف المنبوذ، بل إن هذا ما يصرح به الآمدى إذ يقول :

« إن الشاعر قد يعاب أشد العيب إذا قصد بالصنعة سائر شعره، وبالإبداع جميع فنونه، فإن مجاهدة الطبع ومغالبة القريحة مخرجة سهل التأليف إلى سوء التكلف، وشدة التعمل »(١).

لقد شكلت نظرية (الشعر صنعة) طبيعة نظرة نقاد ذلك العصر إلى الشعر، وعمقت فى وعيهم قيمة التجويد الفنى لشكله الفنى؛ فذلك التجويد هو غاية الشعر كما هو الغاية فى كل صناعة من الصناعات. يقول قدامة بن جعفر :

« ولما كانت للشعر صناعة، وكان الغرض فى كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال .... كان الشعر أيضا جاريا على سبيل سائر الصناعات، مقصودا فيه وفيما يحاك ويؤلف منه إلى غاية التجويد، وكان العاجز عن هذه الغاية من الشعراء إنما هو من ضعف صناعته »(٢).

ولقد رفدت قدامة فى هذا التصور للشعر روافد ثقافية(٣) خاصة جعلته يدعمه بتلك المصطلحات الفلسفية التى كان يعى مدلولاتها على نحو دقيق فيما يبدو ـ فالشعر فى نظره مادة وصورة، فمادته هى الأغراض أو الأفكار المجردة التى يرى أنها معروضة للشاعر له أن ينتقى منها ما أحب وآثر، وصورته هى أشكاله التعبيرية التى على الشاعر أن يجودها تجويدا فنيا، ومقتضى ذلك أن الشعر لا يحكم عليه بجودة الفكرة بل بجودة الشكل الفنى.

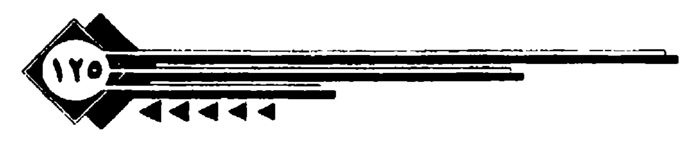
هذا التصور الذى نجده عند قدامة للشعر، وما ترتب عليه عنده من إلحاح على تجويد الشكل، نجده لدى معاصره ابن طباطبا العلوى، فالشاعر فى نظره ينبغى أن يكون

---

(١) الموازنة / ١١ .

(٢) نقد الشعر / ١٤ .

(٣) تتشابه تلك التفرقة بين مادة الشعر وصورته عند قدامة تشابها قويا مع تفرقة أفلوطين بين العالم العقلى، وعالم الحقيقة، فهو يمثل الأول بحجر لم يهندم ولم تؤثر فيما الصنعة، والآخر بحجر مهندم اتخذ بالصناعة شكلا فنيا خاصا، «فإذا قرن بين الحجرين، فضل الحجر الذى أثرت فيه الصناعة وصورته بأفضل الصور، وأحسن الرتبة من الحجر الذى لم ينل من حكمة الصناعة شيئا ألبتة، وإنما فضل أحد الحجرين على الآخر لا بأنه حجر لأن الآخر حجر أيضا، لكنه إنما فضل عليه بالصورة التى قبلها من الصناعة / أفلوطين عند العرب .. مكتبة النهضة المصرية ص٥٦ ـ ٥٧ تحقيق د. عبد الرحمن بدوى .



«كالنساج الحاذق الذى يفوّف وشيه بأحسن التفويف، ويسده وينيره، ولا يهلهل شيئا منه فيشينه، وكالنقاش الرفيق الذى يضع الأصباغ فى أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه فى العيان، وكناظم الجوهر الذى يؤلف بين النفيس منها، والثمين الرائق، ولا يشين عقوده بأن يفاوت بين جواهرها فى نظمها وتنسيقها . . .»(١).

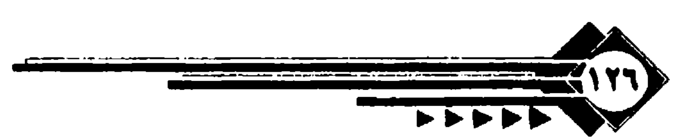
ولكن ابن طباطبا لا ينظر إلى التجويد الفنى فى الشعر على النحو الذى نظر به قدامة إليه، فإذا كان قدامة قد جعل التجويد غاية الشعر فى ذاته دون النظر إلى طبيعة الفكرة فإن ابن طباطبا يرى أن ذلك التجويد ينبغى أن يكون فى إطار خاص، أو فى أفكار خاصة، وقد سبق أن رأينا أنه ممن يؤمنون بجودة الفكرة فى الشعر، أى أن الفكرة التى يتناولها الشاعر ينبغى أن تكون لها قيمة خاصة أو أثر خاص فى المجتمع، وهنا نشير إلى أن جودة الفكرة بهذا المفهوم ليست وحدها فى نظر ابن طباطبا جودة الشعر، بل إن على الشاعر حين يتناول تلك الأفكار ذات القيمة الخاصة أن يجود أشكالها التعبيرية تجويدا يعمّق به قيمتها فى وعى المتلقى، وينفذ به تأثيرها فيه. يقول فى ذلك ابن طباطبا :

« فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح، ولاءم الفهم وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيبا من الرقى، وأشد إطرابا من الغناء، فسل السخائم، وحلل العقد، وسخى الشحيح، وشجع الجبان»(٢).

إن الشعر فى نظر ابن طباطبا لا يؤدى غايته التربوية فى النفس عن طريق إلقاء الأفكار أو بثها بثا مباشرا بلغة سردية أشبه بلغة الوعظ مثلا، ولكنه يؤدى تلك الغاية عن طريق المتعة الشكلية التى يستشعرها المتلقى فى بنائه الفنى بحلاوة لفظه، وتمام بيانه، واعتدال وزنه، فعن طريق تلك المتعة ينفذ الشعر ـ كالسحر ـ إلى نفسه ويعمق تأثيره فى وجدانه .

ويعود ابن طباطبا ـ فى موطن آخر ـ ليؤكد قيمة هذا البناء الفنى الذى ينبغى فى نظره ألا يخلو منه شعر، بل إنه ليضحى فى سبيل تلك القيمة بمطلبه التربوى فى الشعر، يقول ابن طباطبا :

(١) عيار الشعر ص ٥ ـ ٦ .
(٢) السابق / نفسه .



« والشعر هو ما إن عرى من معنى بديع لم يعر من حسن الديباجة »(١).

فهذه العبارة تدل على أن الشعر قد يخلو ـ فى نظره ـ من جودة الفكرة، ويظل مع ذلك شعرا جميلا بديباجته، أو صياغته الفنية التى ليس وراءها فكرة من نوع ما يتطلب فى الشعر .

ويتابع القاضى الجرجانى هذا التصور للشعر؛ فقد تردد مصطلح «الصنعة» لديه فى سياقات متعددة دالا على النضج الفنى والبراعة فى تشكيل لغة الشعر تشكيلا فنيا، وقد سبق أن ذكرنا رأيه فى أن الشعراء الذين يتناولون المعانى المشتركة لا يتفاضلون بها فى ذاتها، ولكن « بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر » أى أن الصياغة الفنية التى يبدعها الشاعر فى ذلك المعنى المشترك هى ـ دونه ـ مناط شاعريته ، وسبيله إلى السبق والتفرد .

وتتبع مصطلح « الصنعة » لدى القاضى الجرجانى فى سياقاته المختلفة يكشف بوضوح عن أنه يرى كغيره من نقاد العصر أن الصنعة الفنية لا تفارق الطبع ولا تناقضه، فالطبع هو أساس تلك الصنعة(٢) التى تظل فنية ما صدرت عنه، وكان أحد وسائلها، فإذا ما تنكر الشاعر لذلك الأساس، انحط فنه، وانحدرت لغته إلى هوة الإسفاف أو التعقيد، فأصبحت الصنعة «تصنعا وتكلفا» لا قيمة له، ولا فنية فيه. يقول الجرجانى :

« فإن رام أحدهم الإغراب والاقتداء بمن مضى من القدماء، لم يتمكن من بعض ما يرومه إلا بأشد تكلف، وأتم تصنع، ومع التكلف المقت، وللنفس عن التصنع نفرة، وفى مفارقة الطبع قلة الحلاوة »(٣).

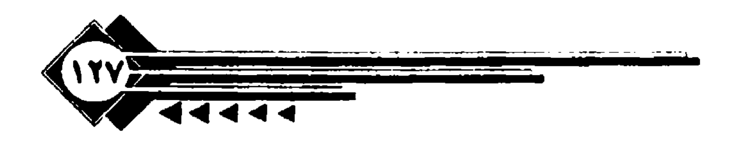
وعبارات الجرجانى فى هذا النص تدل على أن غاية الشعر فى نظره هى إمتاع النفس، وإخصاب الروح عن طريق المتعة بشكله الفنى الذى هو وليد شرعى للصنعة الفنية أو «الصنعة المطبوعة»؛ فإذا ما فارق الشاعر طبعه، وتكلف القول فيما لم تؤهله له أدواته الفنية، واستعداده الفطرى اختلت صنعته، وتعقدت عباراته، وتغلفت بستار كثيف من الغموض، فيصبح الشعر بذلك مدعاة إلى تشتيت الفكر، وإتعاب الخاطر بحثا عن

---

(١) السابق / ١٦ .

(٢) مما يؤكد ذلك قول الجرجانى فى التعليق على أبيات استحسنها للمتنبى: إنه «قد اخترع أكثر معانيها، وسهل فى ألفاظها، فجاءت مطبوعة مصنوعة . . » انظر : الوساطة ص ١٠٥ ـ ١٠٦ .

(٣) السابق / ١٩



فكرته، لا طريقا إلى إذكاء الشعور، وإمتاع النفس بصورته، يقول الجرجانى تعليقا على بيت من هذا القبيل ـ فى نظره ـ لأبى تمام :

« فصار هذا الجنس من شعره إذا قـرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكـر وكد الخـاطـر، والحمـل على القـريحـة، فإن ظفر به فـمن بعد العناء والمشـقة، وحين حسره الإعياء، وأوهن قوته الكلال، وتلك حال لا تهش فـيها النفس للاستمتاع بحسن، أو الالتذاذ بمستظرف، وهذه جريرة التكلف »(١).

أما الآمدى فيدعم تصوره لصناعة الشعـر، وإلحاحه فى أكثر من موطن على قيمة التجويد الفنى للغته، بعبارات فلسفية ينسبها إلى الأوائل «فيقول» :

« ذكرت الأوائل أن كل محدث مصنوع محتاج إلى أربعة أشياء : علة هيولانية، وعلة صورية، وعلة فاعلة، وعلة تمامية . . . . . (فالصـانع) لا تستقيم له الصنعة وتجود إلا بهذه الأربعة : وهى آلة يستجيدها ويتخيـرها مثل خشب النجار وفضة الصائغ وآجر البناء وألفاظ الشاعـر والخطيب، وهذه هى العلة الهيولانية التى قدمـوا ذكرها وجعلوها الأصل، ثم إصابة الغرض فيها بقصد الصانع صنعته، وهى العلة الصورية التى ذكرتها، ثم صحة التـأليف حتى لا يقع فيه خلل ولا اضطراب وهى العلة الفـاعلة، ثم أن ينتهى الصانع إلى تمام صنعته من غير نقص فيها ولا زيادة عليها وهى العلة التمامية، فهذا قول جامع لكل الصناعات المخلوقات، فـإن اتفق الآن لكل صانع بعد هذه الدعائم الأربع أن يحدث في صنعـته معنى لطيـفا مسـتغربا كمـا قلنا فى الشعر من حـيث لا يخرج عن الغرض فذلك زائد في حسن صنعته وجودتها، وإلا فالصنعة قـائمة بنفسها مستغنية عما سواها »(٢).

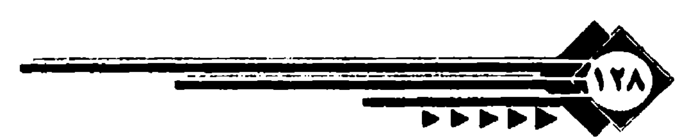
وعبارات الآمدى فى هذا الصدد تلفت النظر إلى أمرين :

(أ) أن الآمدى قد فهم العلة الهيولانيـة أو المادة الخام فى الشعر على أنها ألفاظ اللغة ومـفرداتها التـى ينتقى منها كل من الخطيـب والشاعر، أى أنه ـ فـيما يبـدو ـ قد خالف قدامة فى فهم تلك المادة التى هى عنده المعانى المعـروضة أو الموضوعة كما سبق أن ذكرنا، ورغم تلك المخالفة فإن الآمدى ينتـهى (وهذا ما يعنينا الآن) إلى النتيجة التى

---

(١) السابق / نفسه .

(٢) الموازنة / ١٨٢ / ١٨٣ .



انتهى إليها قدامة من أن الشعر شعر بلغته الفنية التى يجودها الشاعر ويحسن سبكها، بل إن الآمدى ليطبق نظرة قدامة إلى الشعر فى تعليقه على الحكمة أو المعانى الدقيقة فى شعر أبى تمام حيث يقول :

« وهذا الرجل ما يراعيه من أمر الشعر دقيق المعانى، ودقيق المعانى موجود فى كلامه وكل لغة، وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتى، وقرب المأخذ، واختيار الكلام. . . . فإن الكلام لا يكتسى البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحترى »(١) .

(ب) تشير العبارات الأخيرة فى النص السابق تساؤلا عن مدلول «المعنى اللطيف» الذى يزيد - فحسب - فى حسن الصنعة، والذى قد تستقيم الصنعة بدونه، أو تستغنى عنه فى نظر الآمدى - لقد سبق أن رأينا ذلك المصطلح نفسه لدى الآمدى، حيث أشاد به وجعله ضالة الشعراء وطلبتهم، وقال: «وبهذه الخلة دون ما سواها فضل امرؤ القيس، وقد سبق أن رأينا أن مصطلح المعنى فى هذا الموطن ينصرف إلى المعنى الفنى الماثل فى صياغته الفنية »(٢). فهل ذلك هو مدلول «المعنى اللطيف» فى هذا الموطن الأخير ؟

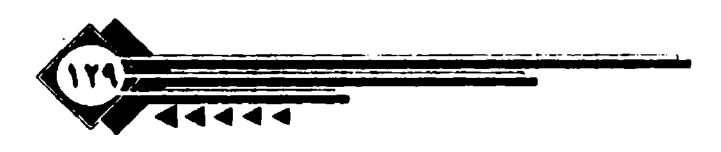
الحقيقة أن « المعنى اللطيف » الذى قد تستغنى صناعة الشعر عنه ليس هو المعنى الخاص بالشعر فى نظر الآمدى، ولعل ذلك سر وصفه للمعنى اللطيف فى هذا الموطن بأنه «مستغرب»، وفي رأيى أن المعنى اللطيف المستغرب هنا يترادف - فى نظر الآمدى - مع المعنى الدقيق «الذى أشرنا إليه منذ قليل»، فكل منهما يقصد به الأفكار العقلية أو الحكم والمعانى الفلسفية التى هى فى نظر الآمدى غير الشعر، وقيمة الشعر فى تلك المعانى لا ترتد إليها فى ذاتها ولكن إلى مهارة الشاعر فى صياغتها صياغة فنية بحسن التأتى وقرب المأخذ واختيار الكلام، ومما يؤكد هذا الفهم للطف المعانى أو دقتها عند الآمدى ما يقرره بعد أن جعل الصياغة جوهر الشعر، حيث يقول :

«فإن اتفق مع هذا معنى لطيف، أو حكمة غريبة، أو أدب حسن، فذلك زائد فى بهاء الكلام، وإن لم يتفق فقد قام الكلام بنفسه، واستغنى عما سواه، قالوا: وإذا

---

(١) السابق / ١٨١ .

(٢) انظر السابق / ١٨٠ ، والفصل الأول من هذا الباب .



كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة، ولسانه غير مدرك لما يعتمد دقيق المعانى من فلسفة يونان، أو حكمة الهند، أو أدب الفرس، ويكون أكثر ما يورده منها بألفاظ متعسفة، ونسج مضطرب. . . . قلنا له قد جئت بحكم وفلسفة، ومعان لطيفة حسنة، فإن شئت دعوناك حكيما، أو سميناك فيلسوفا، ولكن لا نسميك شاعرا، ولا ندعوك بليغا »(١).

إن اللغة الفنية فى نظر الآمدى هى الخاصية الجوهرية فى الشعر، فهى التى يتمايز بها عن الحكمة أو الفلسفة بلغتهما النثرية وأدائهما المباشر للأفكار، بعبارة أخرى إن الشعر لا يخاطب العقل، وإنما يخاطب الوجدان، ويؤثر فى العواطف عن طريق شكله الفنى المتمايز .

نستطيع فى النهاية أن نؤكد ـ بناء على ما تقدم من نصوص ـ أنه كان هناك فى موروثنا إحساس نقدى عام بأن الشعر صنعة فنية تتمثل قيمتها فى البناء الفنى أو الشكل اللغوى الذى يبدعه الشاعر، لا فى الفكرة المجردة الماثلة (فى إطار التصور الثنائى للشعر) وراء هذا البناء، ومن ثم فلا أساس ـ فى نظرى ـ لهذا التقسيم الثلاثى الذى عرضه كثير من الدارسين فى عرضهم لقضية اللفظ والمعنى، والذى يصنف هؤلاء النقاد إلى فريق يناصر المعنى وآخر يناصر اللفظ، وثالث يسوى بين العنصرين .

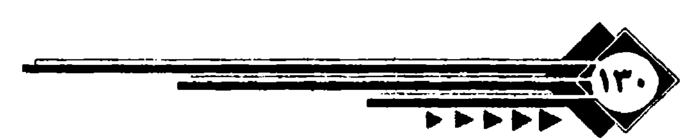
بقيت نقطة أخيرة ينبغى الإشارة إليها فى هذا المقام، هى أن عبارة «أصحاب المعانى» التى وردت على لسان المرزوقى ليست دليلا على وجود فريق من النقاد فى ذلك العصر يفضل المعنى، ويقدمه على اللفظ فى الشعر كما يرى بعض الباحثين(٢)؛ ذلك لأن المرزوقى إنما يشير بهذه العبارة إلى المذهب الشعرى لصنف من الشعراء (لا النقاد) الذين تكثر فى أشعارهم الحكمة والفلسفة، ويشيع فيها الغموض بسبب ذلك إلى درجة يحس معها الناقد خطرا على جمال الشعر وجفافا لروحه، ولنستمع إليه يقول عن هذا الصنف من الشعراء :

« ومنهم من قصد فيما جاش به خاطره، إلى أن يكون استفادة المتأمل له، والباحث عن مكنونه من آثار عقله أكثر من استفادته من آثار قوله أو مثله، وهم

---

(١) السابق / ١٨٢ .

(٢) انظر النقد الأدبى الحديث / ٢٥٦ ، الأسس الجمالية فى النقد العربى / ١٥٤ وما بعدها .



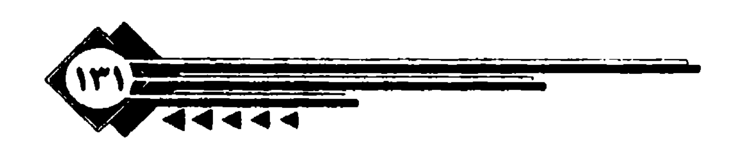
أصحاب المعانى فطلبوا المعانى المعجبة من خواص أماكنها، وانتزعوها جزلة عذبة، حكيمة طريفة، أو رائعة بارعة »(١) .

ومما يؤيد ذلك أيضا قول ابن رشيق - فى القرن الخامس - عن بعض الشعراء: «ومنهم من يؤثر المعنى على اللفظ، فيطلب صحته، ولا يبالى حيث وقع من هجنة اللفظ وقبحه وخشونته كابن الرومى وأبى الطيب ومن شاكلهما»(٢) .

فعبارة ابن رشيق واضحة الدلالة فى أنه يريد بمن يؤثر المعنى على اللفظ طائفة خاصة من الشعراء اشتهروا بعمق الفكرة واستقصاء المعانى، وقد جعل فى مقابل تلك الطائفة طائفة أخرى هى - فى نظره - تؤثر اللفظ على المعنى جعل منها عباس بن الأحنف وأبا العتاهية. فإذا ما لاحظنا أنه قد أورد هاتين الطائفتين تحت ما أسماه (اللفظ والمعنى)(٣) أدركنا على وجه اليقين أن الخلاف الذى يعرضه فى هذا التقسيم ليس خلافا نقديا حول ترجيح أحد هذين العنصرين أو إيثاره على الآخر، وإنما هو - فحسب - اختلاف فى الاتجاه أو المذهب الفنى لدى الشعراء فى نظره .

* * *

(١) شرح ديوان الحماسة جـ ١ / ٦ .
(٢) العمدة جـ ١ / ص ١٢٦ .
(٣) انظر السابق / ص ١٢٤ .



ثالثا ـ طبيعة الجمال الفنى فى الصورة :

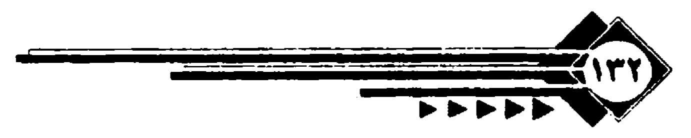
إن وعى هؤلاء النقاد بقيمة لغة الشعـر، وإلحاحهم على التجويد الفنى لصورته، يثير فى النفس تساؤلا ملحا عن طبيعة الجمال الفنى فى نظرهم، ومما يزيد ذلك التساؤل إلحاحا أن هذا التـركيز على تجويد صـورة الشعر قد اقـترن ـ غالبا ـ بالتصـريح بابتذال الفكرة، والنص على تداولهـا أو طرحها فـى الطريق، فهل كان جـمال الشـعر فى نظر هؤلاء النقاد جمالا شكليـا بحتا غايته إمتاع الحـواس بالسطح الخارجى لصورته، أى بما يتحـقق بين وحداتها من تناسب شكلى، أو مـا تخضع له من وزن وإيقاع مـثلا؟ أم أن للمضمون الفنى المتمثل بالضرورة فى الصورة الجميلة أثره فى الإحساس بجمالها ؟

الحقيقـة ـ فيما يبدو لى ـ أن تركيز هؤلاء النقاد على تجـويد الصورة فى الشعر لا يعنى أن الجمـال فى نظرهم جمال شكلى أو لفظى بحت؛ فلقـد أحس هؤلاء النقاد بأن للصورة بخصائصها الفنية بعـدها التعبيرى الخاص الذى لا يشع إلا منها، والذى هو فى الوقت نفسه جزء جوهرى فى جمالها، فإذا استحضرنا ـ مثلا ـ فى هذا الصدد ما صرح به القاضى الجرجانى قبل ذلك حين قرن بين رشـاقة اللفظ وحسن موقعه في القلب، أو حين ربط بين تجسد الصـور أمام النظر، وتمثلها فى الضميـر، أدركنا أن ذلك الناقد كان على وعى بأن المتلقـى إنما يتأمل بـاطن الصورة، فـيتـذوق بهذا التـأمل الإيحـاءات، والانعكاسات المعنوية التى تبعثها فى نـفسه، أى أن تأمل الشكل الجميل للصورة هو فى الوقت ذاته تأمل لمضمونها الفنى الذى يخيله هذا الشكل.

وبهذا التأمل الباطنى للصورة يعلل ابن طباطبا للإحـساس بجمال الشعر أو قبحه لدى المتلقى، فجمال الصورة هو تناسب أو اعتدال فى العلاقات بين أجزائها، تتوافق به مع النفس، فتنفـذ إليها بمضمـونها المتمثل فى تلك العـلاقات، فتحـدث فيها انسـجاما خاصا، أو هزات انفـعالية خاصة، هى مصـدر المتعة بالصورة، والإحساس بجـمالها ـ يقول ابن طباطبا :

« وعلة كل حسن مـقبـول الاعتدال، كـما أن علة كل قبـيح منفى الاضطراب، والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها وتقلق بما يخالفه، ولهـا أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها فى حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له، وحدثت لها أريحية وطرب، فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت. . . . وقال بعض الفلاسفة: إن للنفس كلمات روحانية من جنس ذاتها. . . »(١).

(١) عيار الشعـر / ١٥ ـ ١٦ ، ومن الجدير بالذكر أن نظرة ابن طباطبا هذه إلى الجـمال نجدها لدى بعض =



إن الشعـر فن مادته الكلمـات، ومن ثم فإن جـمال الشـعر فى نظر ابن طبـاطبا يتمثل فى اعتدال العلاقات بين ألفاظه اعتدالا تتآزر فيه الكلمات (فلا يضطرب نسجها أو تتدابر) بحيث تتعـاون هذه الكلمات بدلالاتها المتضافرة فى تقـديم صورة جميلة يطرب لها المتلقى، وتعشقها نفسه، أى أن الإحـساس بجمال تلك الصورة لا يرجع إلى مجرد التناسق فى حروفها، أو حسن جرسها فى السمع فحسب، بل لابد لذلك الإحساس من تمثل دلالتها الفنية المتجسدة فيها، ويضيف العتابى (بناء على هذا الإحساس بالتجسد) أن اختلال العـلاقات فى الصورة إذ يؤدى إلى فسادها يؤدى - فى الوقت نفسـه - إلى تغير دلالتها أو قبحها، يقول العتابى :

« الألفاظ أجسـاد، والمعانى أرواح، وإنما نراها بعيون القلوب، فـإذا قدمت منها مؤخـرا، أو أخرت مقـدما أفسـدت الصورة، وغيـرت المعنى، كمـا لو حول رأس إلى موضع يد، أو يد إلى موضع رجل، لتحولت الخلقة، وتغيرت الحيلة »(١).

فكل من الناقـدين (ابن طبـاطبا والعـتابى) قـد فطن إلى أن التناسب بين أجـزاء الصورة، أو الاعتدال فى عـلاقاتها ليس مصدرا للإحسـاس بالجمال بذاته، ولكن بآثاره المعنوية التى تتقبلها وتطرب لها النفوس، ونراها بعيون القلوب.

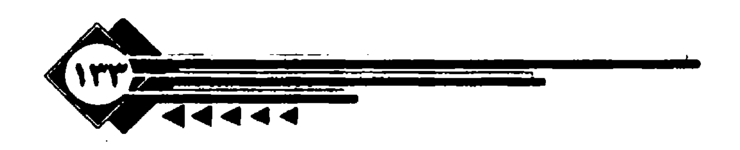
إن الإحسـاس بجمال الفنون - بصـفة عامـة - لا يتولد لدى الإنسـان من شكلها فحسب، أو من تأثير سطحها الخارجى فقط على حواسه، فالإحساس بجمال الرسم أو الموسيقى - مثلا - لابد أن يصحبه إحساس ما بالمعنى الذى توحى به الألوان والظلال فى الرسم، أو الأصوات والأنغـام فى الموسيقى - يقول عـباس محمود العـقاد ردا على من يزعمون أن الجمال شكلى :

« أحسـبهم يشغلون بلذة النظر إليـه عن الإنعام في أسبـابه ودلالاته، أو يصعب عليهم أن يجمعوا للجمال نظرية واحدة يفيئـون إليها بتعليل كل ما يعجبهم من محاسن الأشكال، فيـأخذون كل شكل علـى حدته، ويظنون الجمـال عالقـا به لذاته، لا لمعنى ينطوى عليـه، أو لدلالـة يشـير إلـيهـا، وربما صـعب علـينا أن نحـيط بنظرية وافـيـة

---

* علماء الجمال المعاصرين الذين يرون أن الجمال يتكون فى صورة خاصة أو علاقة بين الأجزاء، ويرون أننا ننسب الجمـال إلى كل الأشياء التى يمكن أن نجـد فيها روحـا تشبه روحنا .. انظر الأسـس الجمـالية فى النقد العربى / ٥٤ .

(١) انظر : الصناعتين / ١٢٠ .



للجمـال. . . ولكنى لا أرى ذلك مانعا لنا من القول فى غـير ما تحرز ولا اسـتثناء بأن الجمال فى الفن والطبيعة معنوى لا شكلى »(١).

ولكن ما انتـهى إليه ذلك الناقـد من أن الجمال مـعنوى لا شكلى، لا ينطبق تمام الانطباق ـ إن لم أسئ فهـمه ـ على نظرة نقاد تلك الفترة إلى الجمـال الفنى فى الشعر، فإذا كان الجمال فى نظر هؤلاء ليس راجعا إلى الشكل المجرد فحسب، فإنه كذلك ليس راجعـا إلى المضمـون فحـسب، فإذا كـان المضمـون متجـسدا في الشكل الفـنى، فإن الإحساس بجمال الشـعر يكون إحساسا بجمالهمـا فى وقت واحد، أو لنقل إن الجمال الفنى فى نظر هؤلاء النقاد هو «الجـمال التعبـيرى» الذى يكون جمال الشكل الفـنى فيه سبيلا إلى جمال المضمون، فإحكام الصورة، أو إتقان صنعتها لا يكفى للحكم بجمالها ما لم يكن لذلك الإحكام أو الإتقان أثره فى إحساس المتلقى بجمال مضمونها.

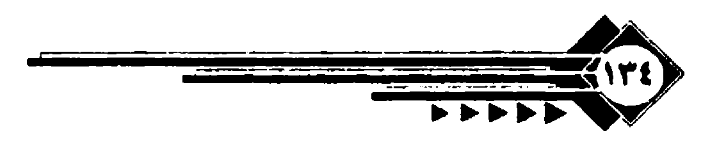
لقد كان الشعر فى نظر هؤلاء النقاد ـ كما سبق أن ذكرنا ـ صنعة فنية لها تقاليدها وقواعدهـا الجمالية التى يتلمـسها الناقد فى البـناء اللغوى للشعر، ولكنهم أحـسوا بأن جمال هـذه التقاليد، وتلك القـواعد ليس جمالا مطلقـا؛ إذ يرتبط الإحساس بجمـالها بطبيعة أثرها المعنوى، وإثارتها الفنية لدى المتلقـى، أى أن هذه القواعد وتلك التقاليد قد تفقد سمة الجمال، وتصـبح دليل الزيف، وأمارة على التكلف، وذلك إذا كانـت مجرد طلاء أو قشور سطحية يتكلفها الشاعر أو يحشدها فى شعره حشدا دون رصيد معنوى.

ومن هذا المنطلق أحـس بعض نقاد هـذا العصـر بأن شـعـر العلمـاء دون شعـر الشعـراء، فهؤلاء العلماء كـما يقول الآمـدى : « ما بلغ بهم العلم طبقـة من كان فى زمانهم من الشعراء غير العلماء، فقد كان التجويد فى الشعر ليس علته العلم »(٢).

فالعـبارة السابقـة على الرغم مما بها من تعـميم فى الحكم قد بـنيت على أساس مقبول؛ فإذا كان الشعر هو الشكل الفنى الذى يجـوده الشاعر، فإن مجرد العلم بتقاليد هذا الشكل وقوانينه ليس كفـيلا بتحقيق الجمـال الفنى فيه، فتلك التقاليـد ليست مجرد قوالب ثابتـة، أو أدوات جامدة، تتحـقق فى لغة الشعـر تحققا آليـا، ومن ثم فإن إبداع الشعر بناء على مجرد العلم بها غالبا ما يوقع العالم فى هوة التكلف والشكلية المحضة، فيأتى شعره مجرد نظم لا غناء فيه.

(١) مراجعات فى الأدب والفنون / ٤٩ .

(٢) الموازنة / ١٠ .



والشاعر المطبوع لا يقصد إلى تلك التقاليد قصدا، ولكنها تنبع تلقائيا فى لغته بوصفها نوافذ لتجربته، ومجسدات لمشاعره فتجد بذلك طريقها إلى وجدان السامع، فيتذوقها، ويحس بجمالها.

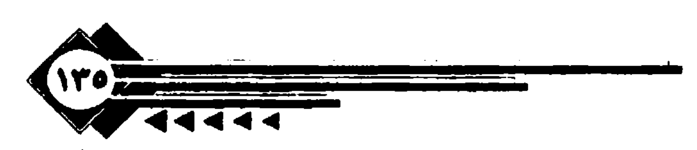
فإذا كان للوزن قيمته الجمالية فى الشعر فإن العروضى مع علمه بقوانين الأوزان وضبط الزحافات والعلل يخفق - حين يفتقد الطبع المواتى - فى تحقيق تلك القيمة؛ لأن شعره حينئذ يكون أشبه بالموسيقى الجوفاء التى لا تعبر عن عاطفة، ولا تثير انفعالا، فليس التجويد الفنى فى الشعر - كما قال الآمدى - علته العلم، ومن ثم يتساءل أبو حيان التوحيدى: «لم صار العروضى ردىء الشعر، قليل الماء، والمطبوع على خلافه؟ ويجيب مسكويه: «ليس يجرى صاحب الصناعة، وإن كان ماهرا فى صناعته مجرى الطبع الجيد الفائق»(١).

وقد أدرج قدامة بن جعفر «الترصيع» فى نعوت جودة الوزن، ثم يحدد معيار تلك الجودة فيقول :

« وإنما يحسن إذا اتفق له فى البيت موضع يليق به، فإنه ليس فى كل موضع يحسن، ولا على كل حال يصلح، ولا هو أيضا إذا تواتر واتصل فى الأبيات كلها بمحمود، فإن ذلك إذا كان دل على تعمد، وأبان عن تكلف، على أن من الشعراء القدماء والمحدثين من قد نظم شعره كله، ووالى بين أبيات كثيرة منه، منهم أبو صخر الهذلى، فإنه أتى من ذلك بما يكاد لجودته أن يقال فيه إنه غير متكلف »(٢).

فالترصيع - فى نظر قدامة - لا يكون عنصرا من عناصر الجمال فى الشعر إلا إذا تلاءم مع غيره من العناصر، وتآزر معها فى بناء شكل فنى، وقدامة يعبر عن هذا التلاؤم بقوله: «أن يأتى له فى البيت موضع يليق به»، أى أن جمال الترصيع يستمد قيمته من تفاعله مع سياقه الخاص تفاعلا ينسجم به مع غيره من عناصر الصورة، ويجعل له دورا فى وظيفتها التعبيرية لدى المتلقى، وبناء على ذلك فإن الترصيع يفقد سمة الجمال، ويصبح أمارة على التكلف، إذا افتقد علاقته بالسياق، وأصبح مجرد طلاء زائف، أو حلية خارجية تفوّف بها لغة الشعر .

(١) انظر الهوامل والشوامل / ٢٨٢ - ٢٨٤ .
(٢) نقد الشعر / ٨٣ - ٨٤ ، وانظر كتاب الصناعتين / ٢٩٨ .



وبهذا المعيار نفسه نظر كثير من النقاد إلى جمال اللفظة المفردة، فجمال اللفظة ليس مجرد تناسب فى حروفها تسهل به على اللسان، ويحسن جرسها فى السمع، وإنما تكتسب اللفظة قيمتها الجمالية بالدرجة الأولى من وظيفتها التعبيرية، أى من دلالتها الفنية الخاصة التى تشع منها فى موضعها الأخص بها وما لتلك الدلالة من أثر فنى فى المتلقى، وعلى هذا الأساس فالكلمة الواحدة لا تحسن أو تقبح على إطلاقها، فالكلمة الوحشية أو الغريبة تتسم بالحسن، وتتصف بالجمال إذا اقتضاها الموقف وأدت غايتها لدى المتلقى .

يقول الآمدى عن البحترى :

« كان يتعمد حذف الغريب والوحشى من شعره ليقربه من فهم من يمتدحه، إلا أن يأتيه طبعه باللفظة بعد اللفظة فى موضعها»(١). ولنا عودة إلى تلك النقطة عند حديثنا عن «النظم»، وحسبنا هنا أن نشير إلى أن عبارات الآمدى فى هذا الصدد تدل دلالة واضحة على أن جمال اللفظة ـ فى نظره ـ لا يتمثل إلا فى وظيفتها التعبيرية التى تؤديها بانسجامها مع السياق الخاص أو الموقف الخاص . .

وبهذه الوظيفة التعبيرية التى يرتد إليها الجمال فى عناصر الشكل فى اللغة الفنية يعلل الرمانى جمال الفاصلة القرآنية، فهو يقول عن الفواصل، إنها « . . . . حروف متشاكلة فى المقاطع توجب حسن إفهام المعانى، والفواصل بلاغة والأسجاع عيب، وذلك أن الفواصل تابعة للمعنى، وأما الأسجاع فالمعانى تابعة لها»(٢).

فالرمانى يربط ربطا وثيقا بين التشابه الصوتى أو التلاؤم المقطعى فى نهايات الجمل القرآنية وبين وظيفتها التعبيرية التى يعبر عنها بحسن إفهام المعانى، وعلى هذا الأساس يفرق الرمانى بين الفاصلة والسجع، فالفواصل وإن تشابهت مع السجع من حيث تلك المشاكلة الصوتية بين المقاطع فإنها تختص دونه بالجمال، لأنها تنفذ ـ دونه ـ فى لطف إلى المتلقى، ويحسن وقعها فى نفسه، لأنها تأتى فى موضعها الملائم لها فى العبارة، وتسهم بدور حيوى فى إنضاج المضمون أو الصورة التى يتذوقها. . أما السجع فإنه يفتقد تلك القيمة الجمالية لأنه ـ فى نظر الرمانى ـ نتيجة التكلف والافتعال، أى أنه لا يحمل سوى تلك المشاكلة الصوتية فحسب.

(١) الموازنة / ص ١١ .

(٢) النكت فى إعجاز القرآن / ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن / ٨٩ .



وبناء على ذلك لا يسمى الرمانى ما جاء فى القرآن من هذا اللون سجعا، بل يسميه فواصل، ويقول مؤيدا ذلك :

« وفواصل القرآن كلها بلاغة وحكمة، لأنها طريق إلى إفهام المعانى التى يحتاج إليها فى أحسن صورة يدل بها عليها »[1].

ومن المناسب هنا أن نقف ـ قليلا ـ أمام «قضية البديع» لصلتها الوثقى بما نحن بصدده الآن، ومصطلح البديع أحد المصطلحات التى لم تكن قد تحددت ـ فى تلك الفترة ـ بصورتها الخاصة وألوانها البلاغية المتميزة التى اندرجت تحتها فيما بعد (كما أشرنا إلى ذلك فى مصطلح البيان)، فالبديع لم يكن ـ فى نظر هؤلاء النقاد ـ مجرد تحسين أو حلية تضاف إلى لغة الشعر، ولكنه كان أحد العناصر الجوهرية فى تلك اللغة، ووسيلة فنية من وسائل الصورة التى ألحوا على تجويدها فى الشعر تحت مصطلح الصنعة كما رأينا، ويبدو ذلك واضحا فى عد كثير منهم للاستعارة من البديع، وفى تردد المصطلح فى مواطن الإشادة بالشاعر وتقدير فنه، بل لقد كان لإعجاب الجاحظ بالبديع أثره فى أن يزعم ـ مدفوعا بعصبيته ـ أنه أحد خصائص اللغة العربية، وسر تميزها على غيرها من اللغات، فهو يعرض قول الأشهب بن رميلة :

هم ساعد الدهر الذى يتقى به ... وما خير كف لا تنوء بساعد

ثم يعلق قائلا : قوله هم ساعد الدهر إنما هو مثل، وهو الذى تسميه الرواة البديع، ثم يقول: والبديع مقصور على العربية، ومن أجله فاقت كل لغة، وأربت على كل لسان »[2].

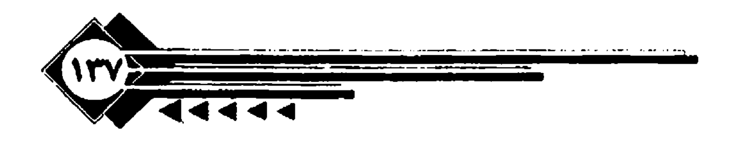
ويتردد مصطلح البديع لدى الآمدى فى أكثر من موطن فى موازنته، فهو على سبيل المثال ينفى أخذ البحترى أحد المعانى المشتركة ـ فى نظره ـ من أبى تمام، مبررا ذلك بأن «البحترى لم يأخذ المعنى منه، لأنه فى العادات موجود، ولكنه أحسن فى التمثيل، وأغرب وأبدع[3]، ولقد كان المعيار الجوهرى الذى اصطنعه الآمدى للفصل فى

---

(١) السابق / ٩٠ ، والواقع أنه لا مبرر لتفرقة الرمانى بين الفاصلة ـ والسجع؛ إذ ما الداعى إلى استخدام مصطلحين إزاء ظاهرة واحدة؟ وما الحرج فى أن نسمى ما ورد فى القرآن من تلك الظاهرة سجعا، ويبقى الفارق بعد ذلك جليا بين استخدامه الفنى المعجز فى لغة القرآن، واستخدامه المشوب بالتكلف ـ فى كثير من الأحيان ـ فى لغة البشر ؟

(٢) البيان والتبيين / جـ ٤ / ٥٥ ، ٥٦ .

(٣) انظر : الموازنة / ١٦٠ .



قضية السرقات ـ كما سنرى ـ هو أن السرقة لا تكون فى المعانى المشتركة، بل فى البديع الذى ليس للناس فيه اشتراك .

فالبديع فى نظر الآمدى هو إبداع المعنـى فى صورة فنية فريدة، لا تنسب إلا إلى الشاعـر، ومن ثم يحظر على الآخرين أخـذها، أى أن مدلول مصطـلح «البديع» لدى الآمدى هو نفسه مدلول مصطلـح «الصنعة» الفنية التى هى الشعر فى نظره، بل إن ذلك ما يكاد يصرح به القاضى الجرجانى فى مواطن متـعددة من كتابه، فهو يقول معلقا على أبيات لأبى تمام فى الغزل :

« فلم يخل بيت منها من مـعنى بديع، وصنعة لطيفة، طَابق، وجانس واسـتعار فأحسن، وهى معدودة فى المختار من غزله »(١).

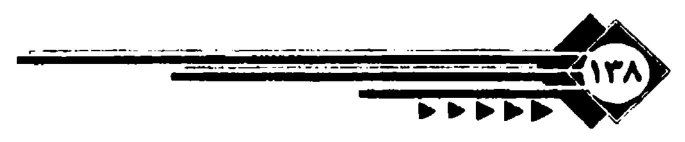
واسـتحـسان هـؤلاء النقاد للبـديع يدعـونا إلى أن نسـأل إلى أى حد كـان هذا الاستحسان ؟

إذا كان الـنقد العـربى حينمـا جعل الشـعر صنعـة، ميـز بينها وبين التـصنع أو التكلف، ورفض الشعر الذى يصدر عـنهما مجافيا للطبع منحـرفا عن السمو الفنى إلى الإسفاف والتعقيد ـ إذا كان النقد العربى قد فعل ذلك (وكان «البديع» مرادفا للصنعة أو هو أحد أبوابها في هذا النقد) فلقد كان ذلك بعينه موقفـه من قضية البديع بصفة عامة، فلقد استحـسن النقاد البديع، وأشادوا به في الشعر، بل وأشادوا بالشـعراء الذين أكثروا منه مادام هذا البديع فنا، أعنى مادام للصورة البديعية جمالهـا التعبيرى، وإضافتها الفنية إلى المعنى، وبالتـالى فإنهم رفضـوه وثاروا عليه حـينما يتكلفـه الشاعر، ويتطـلبه بكل سبيل، فـيفقد فى يديه سـمة الفن، ويؤدى إلى تعقيـد الصورة، وتعميـة المعنى. يقول صاحب كتاب البديع :

« إن بشارا ومسلمـا وأبا نواس، ومن تقيلهم وسلك سبيلهم لم يسـبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر فى أشـعارهم فعرف فى زمانهم حتى سمى بـهذا الاسم، فأعرب عنه ودل عليه، ثم إن حبيب بن أوس الطائى من بعـدهم شغف به حتى غلب عليه، وتفرغ فيـه، وأكثر منه، فـأحسن فى بعض ذلك، وأسـاء فى بعض، وتلك عقـبى الإفراط، وثمرة الإسراف »(٢).

---

(١) انظر : الوساطة / ٣٦ ، ٣٧ ، وكذا / ٤٨ حيث يصرح بأن البديع أحد أبواب الصنعة.
(٢) كتاب البديع / ص ١٥ ـ ١٦ .



فالبديع فى نظر ابن المعتز فن أو مذهب فنى فى التعبير الشعرى لم يسبق إليه المحدثون، ولم ينفردوا به، بل لقد سبقهم إليه القدماء، ووجدت نماذجه فى القرآن الكريم والسنة النبوية، وهو بذلك لا يثور على المحدثين أو يرد على تبجحهم كما تردد كثيرا، بل إنه أقرب - فى نظرى - إلى الدفاع عنهم، والقول بأنهم لم يكونوا بدعا فى هذا الفن حتى يثور عليهم بسببه من ثار، فإذا كانت صور البديع عناصر جمالية فى الشعر القديم والكتاب والسنة، فليس على المحدثين حرج - فى نظر ابن المعتز - فى أن يأتوا بتلك الصور ما بقيت فى أيديهم عناصر جمالية أو أدوات فنية لم تصل إلى درجة التكلف والتعقيد، ومن أجل ذلك جاء كتاب «البديع» توجيها عمليا لهؤلاء الشعراء، وتبصيرا لهم بنماذج للجيد والردىء من صوره.

وأود أن ألاحظ أمرا آخر هنا، وهو أن الإكثار من البديع لم يكن عيبا فى ذاته فى نظر ابن المعتز كما قد توحى عباراته لأول نظرة، فهو لا يشير إلى كثرة البديع لدى المحدثين لكى يغض من شأنهم، وإنما ليبين فقط أن هذه الكثرة كانت السبب فى نشوء مصطلح البديع، وتسميته بهذا الاسم، «فأعرب، ودل عليه»، أما الكثرة فى ذاتها فهى غير معيبة - فى نظر ابن المعتز - اللهم إلا إذا كان باعثها التكلف، فجاءت مجرد زخرف شكلى بحت ليس وراءه رصيد من المعنى، ومما يؤكد هذا الفهم أن ابن المعتز إذ يرى أن أبا تمام قد أكثر من البديع، وأفرط فى استخدام صوره يرى أنه «قد أحسن فى بعض ذلك وأساء فى بعض» . . .

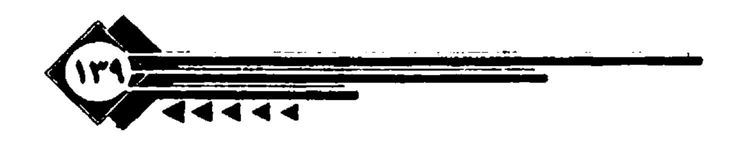
وقد كان ابن المعتز نفسه شاعرا من هؤلاء الشعراء المحدثين الذين حفلوا بالبديع، وافتنوا فى استخدام صوره، يقول عنه «ابن رشيق»:

« ما أعلم شاعرا أكمل ولا أعجب تصنعا من عبد الله بن المعتز؛ فإن صنعته صنعة خفية، لا تكاد تظهر فى بعض المواضع إلا للبصير بدقائق الشعر، وهو عندى ألطف أصحابه شعرا، وأكثرهم بديعا وافتنانا »(١).

لا يعيب ابن المعتز - إذن - الإفراط أو الإسراف فى استخدام البديع لذاته بل لما يترتب عليه - غالبا - من تعمية الصورة وفقدان وظيفتها التعبيرية، فالصورة البديعية تحسن إذا كانت إبداعا للمعنى لا تعقيدا له والتواء به، ومن ثم كانت استجادة ابن المعتز للبديع تقترن - فى كثير من الأحيان - باستجادته للمعنى، فهو يقول عن أبى نخيلة:

---

(١) العمدة / جـ ١ / ١٣٠ .



«كان مطبوعا كثير البدائع والمعانى»[1] ، ويقول كذلك عن أبى تمام : « ليس فى شعره شىء يخلو من المعانى اللطيفة والبدع الكثيرة »[2].

نستطيع القول إذن إن تعبيرية الصورة البديعية هى المعيار الجوهرى لجمالها، ومن هذه الزاوية كانت ثورة كثير من النقاد على شعر أبى تمام؛ لأنه فى نظرهم «يريد البديع فيخرج إلى المحال»[3]، فالقضية إذن هى قضية استخدام الشاعر للبديع، فقد يكون ذلك الاستخدام فنيا لا تكلف فيه، أى أن يقتضيه السياق، ويتفاعل مع غيره من العناصر التعبيرية فى بناء الصورة الفنية، ويؤدى دوره فى وظيفتها التعبيرية، فيجمل به المعنى ويلطف لدى المتلقى، وهذا ما يشير إليه الآمدى بقوله: «بصدد إسراف أبى تمام فى البديع» :

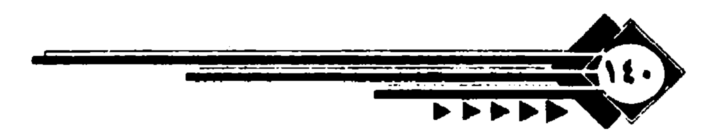
« ولو كان أخذ عفو هذه الأشياء، ولم يوغل فيها، ولم يجاذب الألفاظ والمعانى مجاذبة . . . . لظننته كان يتقدم عند أهل العلم بالشعر أكثر الشعراء المتأخرين، وكان قليله حينئذ يقوم مقام كثيره لما فيه من لطيف المعانى »[4].

وقد يكون استخدام الشاعر للبديع استخداما شكليا مجردا باعثه التكلف، وحينئذ فإنه لا يؤدى وظيفته فى الصورة الفنية أو المعنى المتمثل فيها، بل إنه يؤدى إلى تعقيد العبارة، وغموض معناها، ويصبح وجوده فى الشعر مجرد زيف شكلى، ومظهر ثراء كاذب؛ لأن تكلف الشاعر للبديع يجعله كما يرى بعض الباحثين يفكر مرتين: مرة للفكرة ومرة لتحويرها والتلطف بها حتى تسكن للبديع، ومن المعلوم أن الصناعة حركة ذهنية عند الكاتب والشاعر، فإن تعقدت هذه الحركة لم يكن لنا أن ننتظر إلا عبارات معقدة، وإلا نفَسا فاترا كلما هم بالاطراد وقف به الحرص على الزخرف، وحال بينه وبين الجيشان والاسترسال »[5].

يعيب الآمدى تكلف أبى تمام للبديع فيرى أنه «لا تكاد تخلو له قصيدة واحدة من عدة أبيات يكون فيها مخطئا أو محيلا . . . . أو مستعيرا استعارة قبيحة أو مفسدا للمعنى الذى يقصد بطلب الطباق والتجنيس »[6].

---

(١) طبقات الشعراء / ٦٣ .
(٢) السابق / نفسه .
(٣) الموازنة / ٦١ .
(٤) السابق / نفسه .
(٥) النقد الأدبى عند العرب / ٩٠ .
(٦) الموازنة / ٢١ .



فالآمدى يعيب على أبى تمام تكلفه لتلك الصور البديعية فى شعره تكلفا أدى إلى استخدامها استخداما غير فنى، الأمر الذى أدى إلى فساد المعنى وإحالته، أى أن الآمدى لا يعيب تلك الصور فى ذاتها، بل ولا يعيب الإكثار فيها، فقد تكثر تلك الصور فى شعر الشاعر، ويظل لها ـ بالاستخدام الفنى ـ رونقها وجمالها الفنى، وهذا ما يفهم من تصريح الآمدى بأن البحترى قد أكثر فى شعره « من الاستعارة، والتجنيس والمطابقة، وانفرد بحسن العبارة، وحلاوة الألفاظ، وصحة المعنى »(١).

لعل فيما أوردناه من نصوص دليلا كافيا على أن جمال الشعر فى نظر هؤلاء النقاد ليس جمالا شكليا بحتا يتمثل في السطح الخارجى لصورته، دون التفات إلى ما لهذا السطح الجمالى من أثر فى المعنى، فالجمال الفنى فى الشعر لا يرجع فى نظر هؤلاء النقاد إلى الشكل اللغوى مجردا عما يبعثه من مضمون، أى أن العناصر أو القواعد الموضوعية التى حددها هؤلاء النقاد لجمال الشكل لم تكن تتسم بالجمال فى نظرهم بمجرد توافرها، بل بأثرها فى المعنى، وصداها فى التذوق الفنى، ونحن بذلك لا نوافق على ما يراه صاحب علم النفس الأدبى، من أن هؤلاء النقاد ينتمون إلى «الطائفة الموضوعية الإدراكية» فى تقدير الجمال، فهو يقول عن تلك الطائفة :

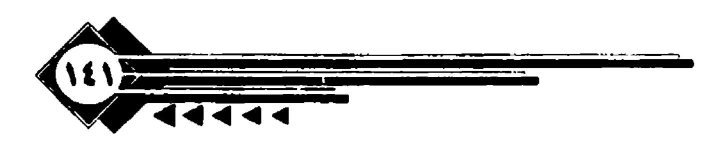
« فأفراد الطائفة الموضوعية يرجعون سبب سروهم الجمالى إلى صفات يتصف بها الجميل، فيعللون سرورهم من الصور مثلا بصفاء ألوانها، أو وضوحها، أو إشراقها أو تشبعها، ويميلون إلى مقارنة اللون الذى يرونه بلون آخر يعدونه مثلا أعلى . . . ولذا يقال عنهم إنهم يتأثرون فى تقدير الجمال بإدراكهم وتعقلهم أكثر مما يتأثرون بوجداناتهم وعواطفهم، وهم أدق فى النقد، ولكنهم أضعف فى التقدير وتذوق الجمال، ومما لا شك فيه أن معظم نقاد الأدب من العرب إن لم يكونوا كلهم ينتمون إلى هذه الطائفة. . »(٢).

وقريب من ذلك ما يراه عز الدين إسماعيل، حيث يقرر أن القواعد التى وضعها النقاد البلاغيون للأدب كفيلة بجعلهم من «الموضوعيين الجماليين»، لأنه يكفى أن ينتقل العمل إلى صنعة حتى تكون له قاعدة، ومن ثم كان الاتجاه العام إلى أن الجمال

---

(١) السابق / ٨ .

(٢) د. حامد عبد القادر / علم النفس الأدبى ـ لجنة البيان العربى ـ مطبعة النموذجية ص ١٠٧ .



موضوعى فى العمل الفنى. . . وإذن فقد وجد النقد الجمالى بمعناه الخاص فى محيط هؤلاء النقاد الموضوعيين، ويدخل فى عدادهم بطبيعة الحال البلاغيون »[1].

ونحن لا ننكر أن نظرية «الصنعة فى الشعر» وما ارتبط بها من إحساس الناقد العربى بأن جمال الشعر فى شكله أو صورته اللغوية قد أديا إلى وضع قواعد فنية لجمال تلك الصورة، ولكن ينبغى أن نتذكر أن الحكم بجمال تلك القواعد لم يكن يصدر بناء على الملاحظة الخارجية أو الانبهار بمجرد تحققها الشكلى، بل على ما لها من أثر فنى فى المعنى يستشفه الناقد البصير بتأمله لأشكالها الفنية، فإذا كان الشعر صنعة فإنما هى الصنعة الفنية التى تمتع المتلقى لا بسطحها الخارجى الذى تتلقاه الحواس فحسب، بل بما لهذا السطح من أثر فى نفسه، وما يتذوقه فيه من معنى.

يقول الآمدى محددا الأسس التى يقوم عليها الحكم النقدى السليم فى نظره: «ينبغى أن تتم النظر فيما يرد عليك، ولن ينتفع بالنظر إلا من يحسن أن يتأمل، ومن إذا تأمل علم، ومن إذا علم أنصف »[2].

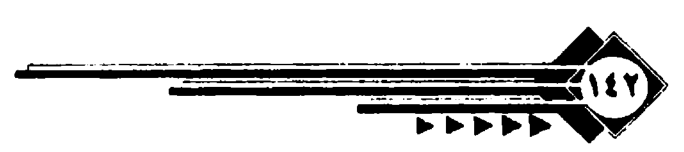
فالحكم النقدى فى نظر الآمدى هو نتيجة للخبرة الجمالية بالنصوص، والتأمل الواعى لبنائها الفنى، وتأمل الشعر فى نظر الآمدى ليس مجرد نظرة ساذجة فى لغته لا تتجاوز السطح أو تتعدى القشور، فمثل تلك النظرة لا تنتج إلا أحكاما مبتسرة زائفة لا تعبر عن حقيقة النص، ولا تتعمق جوهره، وهذا سر تخصيص النظر فى الشعر «ولن ينتفع بالنظر إلا من يحسن أن يتأمل »، ومعنى ذلك أن الحكم النقدى السليم هو فى نظر الآمدى حكم الناقد المتخصص المتميز بقدرات ومواهب خاصة، نماها بالدربة، وصقلها بالخبرة والتمرس، فذلك الناقد هو الذى يستطيع أن يتذوق النصوص ويستشعر جمالها الفنى بتأمله الجاد لبنائها، وتفطنه لخصائصها الجمالية، فهو - عن تلك الطريق - أقدر على النفاذ إلى مضمونها الفنى، والإدراك الحقيقى لبعدها التعبيرى الخاص، ومن ثم فإن حكمه عليها يتسم بالحيدة والإنصاف .

إن استحسان عمل ما ، أو الحكم عليه بالجودة لا يتم لدى الناقد إلا بناء على ما تثيره خصائصه الفنية فى وجدانه من إيحاءات، وما تبعثه فيه من استجابات فنية خاصة،

---

(1) انظر الأسس الجمالية في النقد العربى / ١٥٨ - ١٥٩ ، وقد عاد بعد ذلك فخفف من حدة هذا الحكم، ورأى أن القواعد الموضوعية لم تكن كافية فى كثير من الأحيان فى بناء الحكم النقدى، ولكن سنرى بعد قليل أنه بناء على النظرة الأولى جعل الجمال عند القاضى الجرجانى جمالا شكليا بحتا .

(2) الموازنة / ١٧٧ .



فالمضمون الذى يثيره الشكل الفنى هو الذى يحدد لدى الناقد القيمة الجمالية لذلك الشكل، وقد قيل لخلف الأحمر، إنك لا تزال ترد الشىء من الشعر، والناس يستحسنونه!! فقال: «إذا قال لك الصيرفى: إن هذا الدرهم زائف، فاجهد جهدك أن تنفقه، فلا ينفعك قول غيره: إنه جيد»(١).

فمقارنة الناقد بالصيرفى واضحة فى أن ذلك الناقد إنما ينفذ ببصره إلى ما وراء الشكل الخارجى، فلا يخدعه بريق المظهر عن حقيقة الجوهر، فهو بذوقه الخاص أقدر على التفرقة بين ما هو جوهرى من خصائص الفن الشعرى، وما هو مجرد زيف أو مجرد كم شكلى منها .

يقول ابن سلام : « وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم بها كسائر أصناف العلم »(٢) ، فالصنعة الشعرية فى نظر ابن سلام صنعة خاصة، ذات تقاليد وخصائص فنية، لا يحسن تذوقها أو الحكم عليها إلا ناقد متخصص، أى أن لكل صناعة أربابها الذين هم أعرف بأسرارها، وأقدر على تمييز الجيد والردىء منها، فهذا الناقد بذكائه الفطرى، وطبعه الذى هذبته الثقافة، وصقله التمرس الدائب بالنصوص أقدر على التفطن لخواص التراكيب الفنية فى الشعر، وأعمق إحساسا بالخصائص الجمالية، وتذوق مالها من أثر فى نفسه من دلالات فنية، ومن ثم يصبح ـ وحده ـ أهلا لأن يستحسن أو يستهجن، ويحكم على الشعر فيقبل حكمه، وذلك ما يلفتنا إليه الآمدى بقوله :

«فبالدربة والتجربة وطول الملابسة . . . . يفضل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة من سواهم، ممن نقصت قريحته وقلت دربته بعد أن يكون هناك طبع فيه تقبل لتلك الطباع وامتزاج، وإلا لا يتم ذلك»(٣).

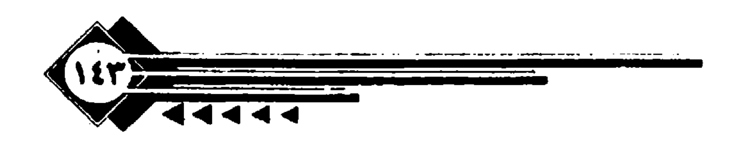
ويعود الآمدى إلى تأكيد هذا الرأى بالمقارنة بين الناقد وغيره فى طريقة تذوق كل منهما للشعر، وحكمه عليه، فإذا كان غير الناقد يبهره من الشعر وزنه، أو حسن قافيته، أو دقة أفكاره، فيحكم عليها ـ بناء على ذلك فحسب ـ بالجودة، فإن حكم الناقد لا يقوم بناء على تلك النظرة القاصرة، بل إنه يقوم على ملاحظة دقيقة للتعبير الشعرى، وتأمل واع لخصائصه وتقاليده الفنية، وتمثل مضمونه الخاص الذى يستوحيه من

---

(١) انظر طبقات فحول الشعراء / جـ ١ / ٧ .

(٢) السابق / ٥ .

(٣) الموازنة / ١٧٧ .



ألفاظه، وطريقة نظمهــا فى بناء فنى خاص، وبناء على ذلك يعجب الآمدى ممن يدعى المعرفة بالشعــر ممن ليس من أهله، ناعيا عليه اقتحــامه ذلك الميدان الذى ليس أهلا له، فإذا كان يرجع في المعرفة بالخيل، أو السلاح، أو الورق إلى المختصين « فكيف لم يفعل ذلك بالشعر لـمــا راقه حسن وزنه وقوافيه ودقـيق معانيه، وما يشتـمل عليه من مواعظ وأدب، وحكم وأمثال، فلم يتوقف عن الحكم له على ما سواه، حتى يرجع إلى من هو أعلم منه بألفـاظه، واستواء نظمــه، وصحة سـبكه، ووضع الكلام منه فى مواضـعه، وكثرة مائه ورونقه إذ كان الشعــر لا تحكم له بالجودة إلا بأن تجتمع هذه الخلال فيه، ألا ترى أنه قد يكون فـرسان سليمان من كل عـيب، موجود فيــهما سائر علامـات العتق والجودة والنجـابة، ويكون أحدهمـا أفضل من الآخر بفـرق لا يعلمه إلا أهل الخـبرة، والدربة الطويلة »(١).

إن الأمور كـثيـرا ما تتشـابه على السطح، والجيـد والردىء فى الشعــر غالبـا ما يتشابهان فى نظر غير الناقد الذى لا يتجاوز حرفية الشكل فى العمل الأدبى، لعجزه عن النفاذ إلى تفرد الجوهر فيــه، أما الناقد البصير فإن له من ثقافته وفطنتــه وذوقه المتميز ما يساعده على تمثل الجوهر فى الشكل الأدبى، ثم الحـكم عليه بناء على ذلك حكما نقديا صائبا . .

ويسخر القاضى الجـرجانى ممن لا يعى هذه الحقيقة من غيــر النقاد، مبينا لهم أن الجمال الفنى فى الشعر ليس مجرد الزخرفة أو التنميق، فيقول :

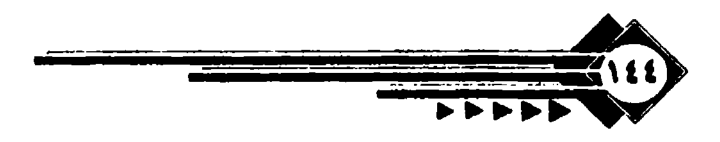
« وأقل الناس حظا فى هذه الصناعة من اقتصر فى اختياره ونفيه، وفى استجادته واستسقاطه، على سلامة الوزن، وإقامــة الإعراب، وأداء اللغة، ثم كان همه وبغيته أن يجد لفظا مروقا، وكلاما مزوقا قد حـشى تجنيسا وترصيعا، وشحن مطابقة وبديعا، أو معنى غــامضا قد تعمق فـيه مستــخرجه، وتغلغل إليه مـستنبطه، ثم لا يعبـأ باختلاف الترتيب، واضطراب النظم، وسوء التأليف، وهلهلة النسج. . . . ولا يرى الحسن إلا ما أفاده البديع، ولا الرونق إلا ما كساه التصنيع »(٢).

فالقــاضى الجرجانى يخـرج من دائرة الأحكام النقدية تلك الأحـكام التى تصدر على الشعر بمدى ما يتوافر فيــه من ألوان البديع، وعناصر الزينة اللفظية، التى قد تكون

---

(١) السابق / نفسه .

(٢) الوساطة / ٣١٢ .



مجـرد حلى مرصوصـة فى لغة الشعـر، وإشارة الجرجانى فـى هذا الصدد إلى «النظم» و«النسج» ومقابلة الألفاظ بمعانيها، تدل على أن الجمال الفنى فى الشعر، لا يتمثل - فى نظره - فى شكله الخارجى فحسب، بل فيما لهذا الشكل من ملاءمة للموقف، ومسايرة للسياق، وفـاعلية فى الصورة الفنية الـتى يتذوقها وجدان الناقـد الحق، وعلى ذلك فإن صور «البديع» أو «التجنيس» أو «الترصيع» لا تكون عناصر جمالية فى لغة الشعر إلا بما يكون لها فى باطن الـصورة، أو مضمـونها من أثر فنى ، فهـى فى ذلك كالزهور التى تتألق ما أمدتها أغصانها الناضرة بأسباب الحياة والجمال.

يقول باحث معاصر فى ذلك :

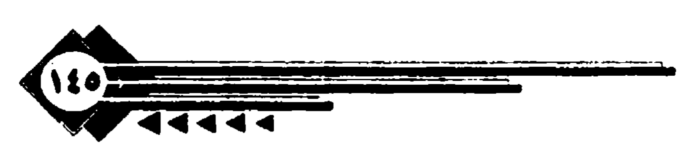
« إن الشروط إنما تستوفى فى الفن الجـيد، حين تكون صادرة من داخله، فتكون حينئـذ علامـة على نضجـه، وهى إذا جلبت لتوهم بهـذا النضج دلت على الفجـاجة والزيف، ونحن مـثلا نتـعرف على الحـمرة فى التـفاح على أنهـا دليل النضـج، وعلى الصفرة فى البـرتقال على أنها دليل النضج، لإيماننا أن عملية النضج من داخل الـتفاحة ومن داخل البرتقالة هى التى جعلت هذه أو تلك تأخذ هذا اللون المتميز، ونحن كذلك نعلم أن أشباه تلك الصـفات، يمكن أن تجلب من الخارج للتفاحة والبـرتقالة قبل النضج فتكون أصبـاغا، قد تفوق فى حمرتهـا أو صفرتها لونهما الطبـيعى، ولكنها لا تدل فى تلك الحالة إلا على الزيف الذى لا يخدع به سوى المخدوعين »(١).

إن الناقد فى نـظر الجرجانى لا يبـدأ عمله من فـراغ، فهو يصطـحب فى تذوقه للنصوص كل ما حصله من خبرات وتجارب فى ميدان الفن، ولا يصدر فى حكمه عليها إلا عن رصيده الثقافى الذى صقل به ذوقه، وبهـذا يتمايز الناقد عن سواه، ويصبح هو صاحب الكلـمة فى الحكم على الشعـر، والتفـرقة بين ما هو جـوهرى من خصـائصه الجمالية وما هو مجرد بريـق خادع أو إحكام ظاهرى لا يؤدى وظيفته الفنية لديه. وبناء على ذلك تتمايز أحكام الناقد من أحكام غـيره ممن لا يبهره إلا هذا الإتقان أو الإحكام الشكلى فى صورة الشعر. يقول القاضى الجرجانى :

«وقـد يكون الشىء متـقنا محكما، ولا يكون حلوا مـقبولا، ويكون جيـدا وثيقا وإن لم يكن لطيفا رشيقا، وقد تجد الصورة الحسنة، والخلقة التامة مقلية ممقوتة، وأخرى

---

(١) د. محمود الربيعى / نصوص من النقد العربى / ٣٩ - ٤٠ .



دونها مستحلاة مومومقة، ولكل صناعة أهل يرجع إليهم فى خصائصها، ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها »(١).

فالناقد بذوقه الفنى المتفرد أقدر على التمييز بين الصورة الجمالية التى تنفذ بخصائصها الجمالية إلى القلب ويجمل بذلك مضمونها الفنى فى النفس، والصورة التى تفتقد هذا الأثر لديه، فيقل جمالها فى نظره مهما تشابهت ـ فى نظر غيره ـ مع الأولى فى عناصر الشكل، بل إن الأخيرة قد تبدو فى نظر غير الناقد أجود صنعة، وأتقن إحكاما، ولكن يبقى الفارق جوهريا ـ فى نظر الجرجانى ـ بين نظرة سطحية إلى الشكل وأخرى قادرة على تعمق هذا الشكل، والنفاذ إلى باطنه، والوقوف على تفرده الفنى، ومعنى ذلك أن البعد التعبيرى الخاص، الذى يستشفه الناقد بذوقه الفنى فى صورة الشعر هو ـ فى نظر الجرجانى ـ جزء جوهرى من جمال تلك الصورة . .

ويعود الجرجانى إلى تأكيد ذلك فى موطن آخر، فيرى أن تعبيرية الصورة أى مضمونها الفنى الذى يتمثله الناقد هى المبرر لما قد يبدو فى أحكامه من غرابة، فبهذا المضمون يفاضل بين صورة وأخرى، وبناء على ذلك قد يفضل من الأشكال ما يبدو فى نظر غيره (ممن لا يلتفت إلا إلى مجرد الشكل) أقل جودة وإحكاما، يقول الجرجانى :

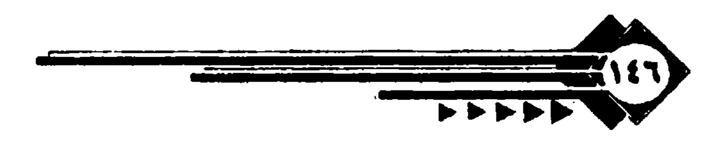
« ولو قيل لك كيف صارت هذه الصورة، وهى مقصورة عن الأولى فى الإحكام والصنعة، وفى الترتيب والصيغة، وفيما يجمع أوصاف الكمال، وينتظم أسباب الاختيار أحلى وأرشق، وأحظى وأوقع، لأقمت السائل مقام المتجانف، ورددته رد المستبهم الجاهل، ولكن أقصى ما فى وسعك، وغاية ما عندك أن تقول: موقعه فى القلب ألطف، وهو بالطبع أليق، ولم تعدم مع هذه الحال معارضا يقول لك: فما عبت من هذه الأخرى وأى وجه عدل بك عنها؟ . . . (ثم يقول وكأنه يحسم هذا الخلاف): «يحاجّك بظاهر تحسه النواظر، وأنت تحيله على باطن تحصله الضمائر»(٢).

ونحن ـ بناء على ما تقدم ـ من نصوص لا نوافق على ما يراه بعض الباحثين من أن الجمال فى نظر الجرجانى هو الجمال البحت أو الجمال الشكلى، وأنه «يركز اهتمامه على اللفظ فى مظهره، أو على الصورة الخارجية، فالصورة المصنوعة المحكمة الصنع قد تبدو جميلة، ولكن الصورة الطبيعية تبدو أرشق، ورشاقتها هى التى تصل بها إلى القلب، الصورة المحكمة تتلقاها الحواس، والصورة الرشيقة تقع فى القلب، الصورة

---

(١) الوساطة / ٨٩ .

(٢) السابق / ٣١١ .



المحكمة صناعة، والرشيقة طبع، وهذا معناه (كما صرح الباحث فى الموطن نفسه) «أن الجرجانى يقف ضد الصنعة فى الشعر»(١).

والواقع أن الجرجانى (كما رأينا فى هذا المبحث) لا يقف ضد الصنعة، أو يرى أنها تناقض الطبع، فالشعر فى نظره هو الصنعة الفنية التى هى فى أسمى درجاتها «مطبوعة مصنوعة» كما صرح نفسه بذلك، وتلك الصنعة الفنية هى الطريق الطبيعى لتمثل المضمون الفنى فى الصورة، أو «ما تحصله الضمائر» منها، أى أن الجمال فى نظر الجرجانى ليس جمالا شكليا بحتا، فالصورة الجميلة هى تلك التى أتقنها الشاعر، وأحكم صنعها، فأدت بذلك الإتقان والإحكام مضمونا فنيا لدى الناقد فيحس بجمالها أو رشاقتها فى قلبه.

والجرجانى بذلك لا يفضل الرشاقة على الجمال كما قرر الباحث فى هذا الموطن، بل إن هذه الرشاقة فى القلب هى جزء جوهرى أو شرط أساسى فى جمال الصورة، ومعنى ذلك أن الرشاقة لا تقابل الصنعة الفنية لدى الجرجانى، بل هى فى نظره نتيجة طبيعية لها، وهى إن ناقضت فإنما تناقض الإتقان الخارجى أو التصنع الشكلى.

ونستطيع فى النهاية ـ بناء على ما تقدم من نصوص ـ أن نؤكد ما قررناه من قبل من أن الجمال فى نظر هؤلاء النقاد هو الجمال التعبيرى، الذى لا يرتد إحساس الناقد به إلى الشكل وحده، أو إلى المضمون وحده، بل يكون جمال الشكل وفنيته الطريق إلى تمثل مضمون فنى، وحينئذ فإن الصورة الجميلة فى الشعر هى هذا الشكل بمضمونه.

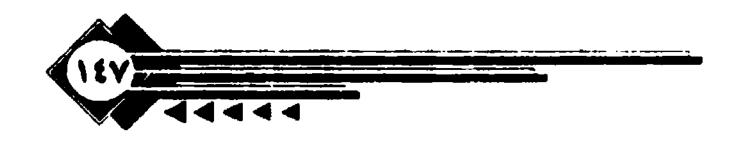
عن هذا الجمال التعبيرى يحدثنا أحد الباحثين فى علم الجمال فيقول : « يمكننا أن نميز فى كل تعبير هذين الحدين : الحد الأول ، وهو الموضوع الماثل أمامنا بالفعل ، أى الكلمة أو الصورة، أو الشىء المعبِّر، والحد الثانى هو الموضوع الموحى به، أو الفكرة، أو الانفعال الإضافى، أوالصورة المولدة، أو الشىء المعبر عنه، ويوجد هذان الحدان معا فى الذهن، ويتألف التعبير من اتحادهما، فإذا كانت القيمة مقصورة على الحد الأول فلن يوجد لدينا جمال التعبير، فالكتابة العربية الزخرفية المنقوشة على الآثار مثلا، لن يكون فيها جمال التعبير فى نظر من لا يعرف اللغة العربية، وإنما يكون جمالها فى هذه الحالة مقصورا على جمال المادة والشكل »(٢).

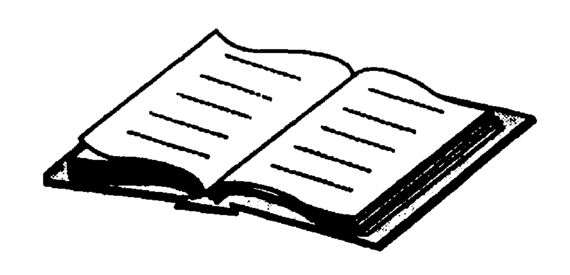
* * *

---

(١) انظر : الأسس الجمالية فى النقد العربى / ١٦٦ ـ ١٦٧ .

(٢) الإحساس بالجمال / ٢١٤ .





الفصل الثاني

خصائص المعنى الفنى أو الشعرى

١ ـ الامتزاج بالصورة.
٢ ـ الثراء.
٣ ـ التأثير الفنى.
٤ ـ التجدد.

أولا ـ الامتزاج بالصورة :

الخصيصة الأولى من خصائص المعنى الشعرى هى تلبسه بالشكل الفنى، وتجسده فى صورته التعبيرية الخاصة، بحيث لا يُتذوق إلا فيها، ولا يستشعره المتلقى إلا بتأمل بنائها الخاص حيث يكتشف علاقات جديدة، ويستوحى دلالات وإيحاءات خاصة، لا تشع إلا من هذا البناء، فإذا كانت الفكرة (أو المعنى بمفهومه السابق) تجرد من الصورة ويمكن عزلها، وتحديد سماتها بعيدا عنها، فإن طبيعة المعنى الشعرى تأبى هذا التجريد، لأنه لا ينبثق إلا من تلك الصورة، ولا يشع إلا من ألفاظها وأشكالها التعبيرية الخاصة ، وبهذا نفهم كيف تنفذ ألفاظ تلك الصورة إلى النفوس، أو تستقر فى الأذهان فى قول الجاحظ : «ومتى كان اللفظ كريمًا فى نفسه، متخيرا من جنسه، وكان سليما من الفضول، بريئا من التعقيد، حبب إلى النفوس واتصل بالأذهان، والتحم بالعقول »(١).

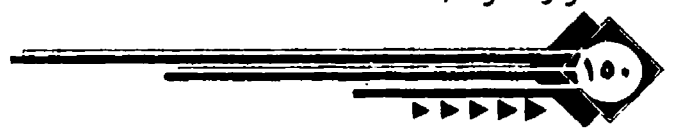
فالألفاظ لا تستقر فى النفوس، أو تلتحم بالعقول إلا بدلالاتها الفنية الخاصة، وإشارة الجاحظ إلى تخير اللفظ «ذات دلالة خاصة فيما يعنيه، فالشاعر لا يتخير ألفاظه لمجرد قيمها الصوتية، وإنما يتخيرها بالدرجة الأولى لما لها من تلك الدلالات الخاصة التى تشعها فى صياغته الفنية الخاصة، فالذى يعنيه الجاحظ ـ فيما أرى ـ أن الألفاظ التى يتخيرها الشاعر ويصبها فى نسق تعبيرى فنى، بريئةً من الحشو، منزهةً عن التعقيد إنما تتآزر بدلالاتها الفنية فى تقديم معنى خاص يتذوقه المتلقى عن طريق تأمله فيها، فتعشقها نفسه، وتستقر فى وجدانه، وحينئذ فإن كرم الألفاظ، وتخيرها وروعة نظمها وما إلى ذلك كلها أدوات ووسائل فنية يستعين بها الشاعر فى تشكيل تلك الصورة التى يمتزج بها وجدان المتلقى فى لحظات من المتعة والتأمل، فتنفذ إلى قلبه، وترسخ فى وجدانه، وقد كان ذلك الامتزاج بين المتلقى والصورة الفنية في الشعر أحد المعايير التى ترددت فى ذلك العصر للشعر الجيد، فلقد قيل: «أشعر الناس من أنت فى شعره حتى تفرغ منه»(٢).

إن النفوس لا تحب الألفاظ ـ فى نظر الجاحظ ـ لجرسها، أو لحلاوة فى مخارج حروفها وإنما تحب المعنى الفنى، أو الصورة التى تتشكل لديها عن طريق الصياغة الفنية

---

(١) البيان والتبيين / جـ ٢ / ٨ .

(٢) الشعر والشعراء / ٢٠ .



لتلك الألفاظ، يقول أحد فلاسفة ذلك العصر: «إن من شأن النفس إذا رأت صورة حسنة متناسبة الأعضاء فى الهيئات والمقادير والألوان، وسائر الأحوال، مقبولة عندها، موافقة لما أعطتها الطبيعة، اشتاقت إلى الاتحاد بها، فنزعتها من المادة واستثبتتها فى ذاتها، وصارت إياها»(١).

المعنى الشعرى فى نظر الجاحظ معنى هو خاص يقتضى من المتلقى تأملا خاصا أو طريقة فى الإدراك خاصة فإذا كانت الفكرة المجردة تدرك بالعقل، أو يجترها المتلقى من ذاكرته لأنها متداولة مطروحة فى الطريق، فإن المعنى الشعرى يدرك إدراكا حسيا (جماليا) فى لغته التصويرية التى تجسد فيها .

وتتأكد تلك النظرة لدى ابن طباطبا العلوى، فهو يرى أن الشعر إنما هو أبنية لغوية فنية تصور تجربة الشاعر، وتجسد انفعالاته وخواطره الخاصة نحوها، فتمتع السامع وتبهجه بما تثير لديه من تجارب، وما تحرك فيه من كوامن الشعور الإنسانى الذى كان للشاعر بصفاء حسه وقدراته الفنية الفضل فى التعبير عنها وتجسيدها فى هذا الشكل الفنى - يقول ابن طباطبا :

« وليست تخلو الأشعار من أن يقتص فيها أشياء هى قائمة فى النفوس والعقول، فيحسن العبارة عنها، وإظهار ما يكمن فى الضمائر منها، فيبتهج السامع لما يرد عليها مما قد عرفه طبعه، وقبله فهمه، فيثار بذلك ما كان دفينا ويبرز به ما كان مكنونا، فينكشف للفهم غطاؤه، فيتمكن من وجدانه، بعد العناء فى نشدانه »(٢).

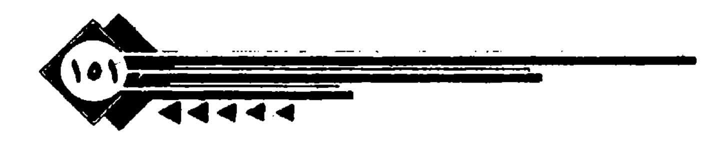
إن التجارب التى يعبر عنها الشاعر قد تقترب أو تتماثل - فى نظر ابن طباطبا - مع ما لدى الآخرين منها، ولكن الشاعر أقدر من سواه على التعبير عن تلك التجارب وتصويرها تصويرا فنيا، يتعرف فيه المتلقى على تجاربه الخاصة، فيبتهج بها وقد تجسدت فى هذا التصوير الفنى، وأصبحت واقعا فنيا يعاينه بعد أن كانت مجرد أحاسيس مبهمة أو مشاعر كامنة طالما تاق إلى إبرازها، وعانى من استتارها فى نفسه، وكمونها فى وجدانه(٣)، ويعلق ابن طباطبا تلك الإثارة أو المتعة الفنية التى يحس بها المتلقى على جودة بناء الشعر وحسن عباراته، وهو بذلك يلفتنا إلى خاصية التعبير الشعرى، إنه فى

---

(١) الهوامل والشوامل / ١٤٢ .

(٢) عيار الشعر / ١٢٠ .

(٣) لعل أصدق مثل على ذلك قول بعضهم وقد سمع شعرا لعدى بن زيد «لو تمنيت أن أقول شعرا ما تمنيت إلا هذه». انظر : طبقات فحول الشعراء جـ ١ / ١٤١ .



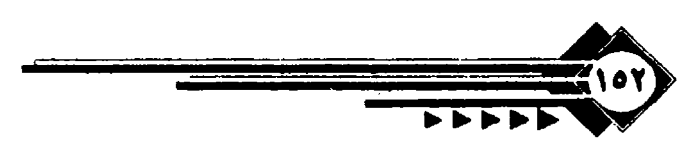
نظره ليس مجرد تعبير مباشر يكشف عن معناه الحرفى أو يجرد المتلقى منه ذلك المعنى بسهولة، ولكنه تصوير فنى مكثف، يستوقف المتلقى ويعوق حاسته التجريدية، ويجذبه إليه فى لحظات من المتعة والمعاناة الفنية، يتحرك فيها خياله، وتنبعث مشاعره من مكامنها فى نفسه، فالشاعر فى نظر ابن طباطبا لا يبث إلى المتلقى مشاعر مجردة، ولكنه يقدمها تقديما فنيا فيحسن تصويرها، ويصدق صدقا فنيا فى محاكاتها واقتصاصها دون تزييف أو تصنع، وبهذا وحده يكون الفن الذى يحقق تلك الإثارة الفنية لدى المتلقى..

ويعود ابن طباطبا إلى التركيز على قيمة الصورة فى الشعر، موضحا خصائصها الفنية ومبينا طبيعة المضمون الذى تجسده، ووسيلة إدراك المتلقى لذلك المضمون فيقول: «وإذ قالت الحكماء إن للكلام الواحد جسدا وروحا، فجسده النطق، وروحه معناه فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة، مجتلبة محبة السامع له والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل فى محاسنه والمتفرس فى بدائعه، فيحسه جسما، ويحققه روحا، أى يتيقنه لفظا، ويبدعه معنى، ويتجنب إخراجه على ضد هذه الصفة فيكون قبحا، ويبرزه مسخا»(١).

فالشعر فى نظر ابن طباطبا هو هذا الشكل اللغوى الماثل الذى يوجب على الشاعر أن يصنعه صنعة متقنة، باعثة على التأمل، مثيرة للتفرس والمتعة بما يتحقق فيها من سمات الفن وخصائص الجمال، والمعنى هو ما يتمثله المتلقى عن طريق التأمل والمتعة فى هذا البناء، أى أنه ليس شيئا خارجا عنه، ولكنه روح تجسدت فيه، وتلبست به تلبس الروح بالجسد(٢)، فتجويد صنعة الشعر، وإتقان بنائه إنما هو فى الوقت نفسه تجويد وإتقان للمضمون المتجسد فيه، والشعر بهذه الخاصية قرين الفنون التشكيلية (كما صرح بذلك ابن طباطبا نفسه) فكما أن الألوان والظلال والفراغات فى الرسم هى تجسيد لمشاعر الرسام، وكما أن قسمات التمثال وملامحه هى تجسيد لمشاعر صانعه، كذلك فإن

(١) لاسل آبركرومبى / قواعد النقد الأدبى / ٣٤ ـ ٣٥ .

(٢) تتشابه تلك النظرة عند ابن طباطبا مع قول «برادلى» فى العصر الحديث: إن الشكل والمضمون شىء واحد، فإذا سئلت عما إذا كانت قيمة القصيدة تقع فى المادة التى يمكن الحصول عليها بتحليل القصيدة أم فى الصورة التى يمكن الحصول عليها والتى تقوم بنفس الطريقة يكون جوابك: إنها لا تقع فى هذه ولا فى تلك ولا فى أى تضايف بينها، ولكن فى القصيدة حيث لا نجدهما» انظر/ الأسس الجمالية/ ٣٩٣ .



الألفاظ والصور فى لغة الشعر إنما هى تجسيد لكل ما تولد فى وجدان الشاعر من صور وخيالات وأحاسيس فى لحظة الإبداع .

قد يقال: إن المعنى فى النص السابق ليس شيئا غير الفكرة المجردة التى يرى ابن طباطبا أنها تعد فى ذهن الأديب نثرا قبل الصياغة، أى أنه أمر مفارق للصورة كما أن الروح قد تفارق الجسد، ولكن ابن طباطبا نفسه لم يدع لهذا القول مجالا حيث صرح بأن ذلك المعنى لا يدرك إلا عن طريق صياغته الفنية، فجعل المتفرس فى الشعر (يحسه جسما، ويحققه روحا أى يتيقنه لفظا ويبدعه معنى) . فلهذه العبارات دلالتها الواضحة على أن المتلقى لا يدرك لغة الشعر - فى نظر ابن طباطبا - إدراكا عقليا قاصرا على تحصيل الفكرة كما فى لغة العلم مثلا، ولكنه يحس تلك اللغة الفنية جسما، أى يدركها إدراكا حسيا جماليا(١) يجلب حبه لها، وعشقه إياها، ويثير فى مخيلته العديد من التجارب والصور الحسية المختزنة بها .

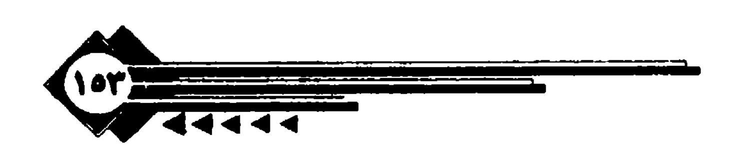
وتتأكد طبيعة هذا الإدراك لدى ابن طباطبا فى موضع آخر حيث يجعل الشعر قرينا للمدركات الحسية التى تتحدد قيمتها بطبيعة تأثيرها على الحواس الطبيعية للإنسان فيقول: «والعلة فى قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذى يرد عليه، ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله، وتكرهه لما ينفيه أن كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها لطيفا باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها، فالعين تألف المرأى الحسن، وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب، ويتأذى بالمنتن الخبيث، والفهم يلتذ بالمذاق الحلو ويمج البشع المر . . . . »(٢).

ذلك الإدراك يجعل للمتلقى فى نظر ابن طباطبا دورا إيجابيا فى تذوق المعنى الشعرى، فتجسد ذلك المعنى فى صورته يعنى أن ذلك المعنى لا يتذوقه المتلقى إلا عن طريق تفاعله (بالتأمل والتفرس) مع صورته الخاصة، وهو حينئذ معنى خاص بذلك المتلقى يتشكل فى إطار طريقته الخاصة فى ذلك التفاعل، وذلك ما يصرح به ابن طباطبا حين يقول: «ويبدعه معنى»، ومقتضى ذلك أن القصيدة الواحدة قد يختلف مضمونها الفنى من فرد إلى آخر ، ومن متذوق إلى متذوق، ضرورة أن لكل قارئ ذهنه الخاص

---

(١) مصطلح الاسطاطيقا (أو علم الجمال) يعنى لدى علماء الجمال غالبا نظرية الإدراك الحسى، انظر / جورج سانتيانا / الإحساس بالجمال / ٤٢ .

(٢) عيار الشعر / ٥ - ٦ .



وتجاربه الخاصة، وثقافته التي يصطحبها في نظرته للشعر، وتأمله في بنائه، فكأن ابن طباطبا يعود ليؤكد من جديد نظرته التي رأيناها منذ قليل حين أشار إلى أن المتلقى يتعرف في الشعر تجاربه الخاصة، وذلك هو سر المتعة التي يجدها متذوق الشعر، فليست المتعة الحقيقية في التعرف على تجارب الشاعر أو خواطره، أو ماذا أراد؛ لأن البحث في مثل تلك الأمور إنما هو ضرب من الوهم الذي يرهق القارئ دون جدوى، فلا أحد يدرى على وجه التحقيق ماذا عنى الشاعر، لقد مضت تجربة الشاعر بمضى لحظة الإبداع وبقى الشعر ذلك البناء الفنى الذي يتأمله كل قارئ، ويتفاعل معه، ويبدع منه مضمونا خاصا قد يتفق أو يختلف مع ما أراد الشاعر، أو أبدعه الآخرون من ذلك البناء نفسه[1].

ولعل ذلك هو ما أراده قدامة بن جعفر (معاصر ابن طباطبا) حين جعل من أحسن القول في الغزل قول الشاعر :

يود بأن يمسى سقيما لعلها	إذا سمعت عنه بشكوى تراسله
ويهتز للمعروف في طلب العلا	لتحمد يوما عند ليلى شمائله

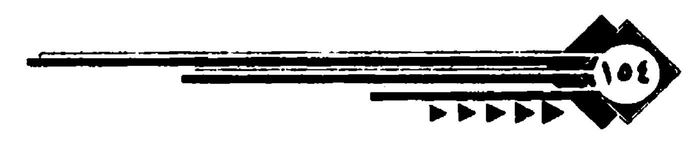
ثم قال في تعليقه على هذين البيتين: « ووصف الشاعر لذلك هو الذي يستجاد لا اعتقاده؛ إذ كان الشعر إنما هو قول، وإذا أجاد فيه القائل لم يطالب بالاعتقاد، لأنه قد يجوز أن يكون المحبون معتقدين لأضعاف ما في نفس هذا الشاعر من الوجد »[2].

فقدامة بن جعفر الذي ألح - كما سبق أن رأينا - على أن الشعر هو التجويد الفنى للصورة يصرح هنا بما يدل على أن المعنى الشعرى لا يفارق تلك الصورة وأن طبيعته تتنوع من قارئ إلى آخر بحسب طبيعة تجاربه وطريقته الخاصة في تذوق تلك الصورة، وبذلك لا يصبح المعنى الشعرى هو مجرد المادة الموضوعة التي صرح قبل ذلك بأنها تسبق الصورة .

---

(١) تتأكد تلك النظرة لدى ابن طباطبا في موضع آخر حيث يصرح بأن «للأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لا تحد كيفيتها، كمواقع الطعوم المركبة الخفية التركيب اللذيذة المذاق، وكالأراييح الفائحة المختلفة الطيب والنسيم، وكالنقوش الملونة التقاسيم والأصباغ» انظر السابق ص ١٦ ومعنى ذلك أن المتعة بالشعر لا تنبع إلا من بنائه الفنى المركب، الذي يختلف تذوقه من قارئ إلى قارئ، كما أن تذوق الطعوم والأراييح والنقوش يختلف من فرد لآخر .

(٢) نقد الشعر / ٧٦ - ٧٧ .



ليس المعنى الذى تجسده الصياغة فى نظر هؤلاء النقاد ـ إذن ـ هو الفكرة المجردة التى آمنوا بثنائيتهـا مع صورة الشعر، ولكنه معنى خاص؛ إذ هو مـا تشعه تلك الصورة نفسها لدى المتلقى من دلالات ومعان إيحائية وتجارب خاصة يتعرف عليها بتأمله الخاص لبنائها الفنى، وقـد سبق أن رأينا القاضى الجرجانى يقرن متعة المتلقى بالشـعر وطربه لسماعـه بقوله: «وتذكر صبوة إن كـانت لك تراها ممثلة لضميرك مـصورة تلقاء ناظرك» ومعنى ذلك أن سر المتعة بالشعر يكمن فى أنه يعيـد لكل إنسان تجاربه الخاصة، فيعاينها وقد تجسـدت بهذا التمثيل أو التـصوير الحسى فى لغة الشعـر، ونحن لا نشير إلى تلك العبارات السابقة عند الجرجانى هنا إلا لنـقرر أنه كان على وعى بما أشار إليه ابن طباطبا قبله من أن المعنى الشعرى لا يتذوق إلا عن طريق الإدراك الحسى لصورته التى يمتزج بها ذلك المعنى، أو تجسده تجسيدا حسيا .

والجرجانى يؤكد ذلك فى موطن آخر فـيقول : « وإنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار »(١).

فلغة الشعر فى نظر الجرجانى تتجسـد فى الصورة اللغوية أمام الأذن كما تتجسد الفنون المرئية أمـام العين، وهى بذلك تهدف إلى التأثيـر الفنى عن طريق الشكل الماثل، والمعنى فى تلك اللغة الفنية معنى خاص مادام قـد قصد له أن يتجسد فى شكل خاص، وإذن فلا سبيل إلى الكشف عن هذا المعنى إلا من خلال التـعرف التفصيلى الدقيق على سمـات هذا الشكل، وبناء على ذلك فإن الحديث عن هذه المعـانى من خلال ما استـقر سلفـا فى الذهـن عنهـا أو مـن خـلال الخبرة المستقـاة من الواقع الخارجى عنها محاولة لا طائل تحتهـا، وذلك لأنها لا تقدم فى الواقع العملى عونا يـذكر على فهم هذا المعنى الأدبى، والكشف عن جوهره باعتباره معنى فريدا لا يتكرر(٢).

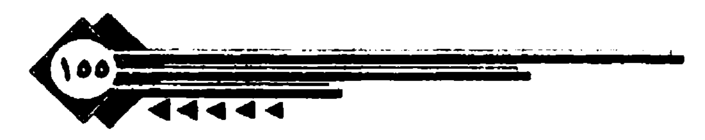
ومما هو جدير بـالذكر فى هذا الصدد أن كـثيـرا من هؤلاء النقاد قـد ركزوا على الجانب البصـرى فى نظرهم إلى اللغة الفنية التى تجسـد المعانى وتصورها تصويرا حـسيا إلى المتلقى. نجـد ذلك لدى كل من الرمـانى(٣) وأبى هلال حيث كـان جمـال الصورة المجازية فى الـقرآن الكريم يرتد ـ فى نظرهمـا ـ إلى ما فـيها من «الإحـالة عـلى إدراك

---

(١) الوساطة / ٣١٠ .

(٢) انظر : نصوص من النقد العربى / ٣٩ .

(٣) انظر النكت فى إعجاز القرآن / ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن / ٨٤ ، الصناعتين / ٢٠٧ .



البصـر» أو «إخراج ما لا يرى إلى مـا يرى» وهو ما تدل عليه عبـارة الجرجانى السـابقة حيث جـعـل وقع الكلام على السمع كـوقـع المرئيات على البـصر، وهو ـ فى الوقت نفسه ـ ما يجعله كل من الجاحظ والعتـابى وسيلة إدراك المعانى المتجسدة فى تلك اللغة، حيث يقـول الجاحظ عن تلك المعـانى إنها تتـحول فى العيـون عن مقـادير صورها(١)، ويقول العتابى عنها: « وإنما نراها بعيون القلوب»(٢). إن هذا التركيز يدل على أن معيار جودة الصورة هو مدى فـاعليتها، وعمق تأثيرها فى الوجـدان، فإذا كانت الحواس هى أبواب المشاعر، والوسائل الطبيعية للإحـساس بالجمال فإن البصر هو أقرب الحواس إلى ذلك ويبدو هذا المعيار بوضوح فى قول بعضهم «أبلغ الوصف ما قلب السمع بصرا»(٣)، يقول جورج سانتيانا :

« البصر هو الإدراك الحـسى بمعناه الدقيق، لأننا نكون أكثر وعيـا بالأشياء، ويتم وعينا بها بأكبر مقدار من السهـولة عن طريق الوسائل البصرية، وفى حدود البصر، وبما أن قيم الإدراك هى القـيم التى نسميـها جماليـة، وبما أنه لا يوجد جمـال بدون تصور للموضـوعات المستـقلة عنا فإننا نتوقع أن يـكون المصدر الأساسى للجـمال هو اللذات البصـرية، كما أننا غـالبا مـا نتصور الشىء الذى يكون مـرادفا للجـمال على أنه شىء بصرى. . . أى أنه تركيب لما هو مرئى »(٤).

وعلينا أن نتسـاءل الآن : ما أثر الإدراك الحسى لصـورة الشعر فى طبيـعة المعنى الذى تجسده أمام المتلقى ؟

أود الإشارة فى البداية إلى أن نظرة هؤلاء النقـاد إلى طبيعة لغة الشعر، وقـيامها فى نظرهم ـ فى الأعم الأغلب ـ على التصوير الحسى، تتشـابه تشابها قويا مع ما انتهى إليه بعض فلاسفة هذا العصر من أن جوهر الشعر هو التخييل(٥)؛ فمصطلح «التخييل»

---

(١) البيان والتبيين جـ ١ / ٢٥٤ .

(٢) الصناعتين / ١٢٠ .

(٣) العمدة / جـ ٢ / ٢٩٥ .

(٤) الإحساس بالجمال / ٩٩ .

(٥) التخييل مصطلح وضـعه الفارابى، واستخدمه ابن سينا من بعده تفسـيرا لكلمة «المحاكاة» التى وردت فى ترجمة مـتى بن يونس، ودلالة «التخييل» لديهم تـنحصر فى أن الشعر يخـاطب «المخيلة» فيثـير الجانب الانفعالى عند المتلقى، وهو يؤدى ذلك بالصورة اللغوية فى الشعر لا بالمادة أو الفكرة. وجدير بالذكر أن هناك فوارق جوهرية بين هذا المدلول «للتخييل» ومـدلول «المحاكاة» عند أرسطو أهمها أنه ينطبق فى نظر هذين الفيلسوفين على الشـعر الغنائى العربى، بينما ينصرف مصطلح المحـاكاة لدى أرسطو إلى الشعر =

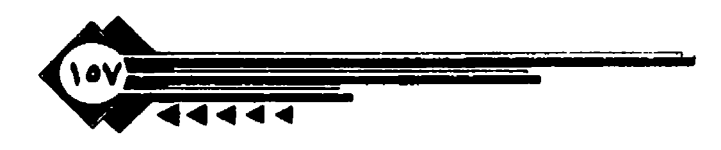


الذى اصطنعه هؤلاء الفلاسفة تفسيرا لكلمة «المحاكاة» عند أرسطو يكاد يرادف من حيث دلالته على طبيعة لغة الشعر ووظيفتها مصطلح «الصورة» أو «التصوير» أو «التمثيل» لدى هؤلاء النقاد - حقيقة إن هؤلاء الفلاسفة قد رفدتهم روافد ثقافية ومعارف سيكولوجية ليست لدينا أدلة للقطع باطلاع النقاد والبلاغيين القدماء عليها أو تأثرهم بها بصورة مباشرة. ولكن التشابه واضح بين نظرة كلا الفريقين إلى الشعر (فيما نحن بصدده) من حيث إن لغته هى اللغة المحسوسة التى تجسد المعانى فى صور حسية إلى المتلقى من ناحية، وفى الوعى بأن الإدراك الحسى لتلك اللغة له أثره فى تفرد المعنى الذى يدركه المتلقى فى تلك اللغة من ناحية أخرى.

بل إن مادتى «التصوير» و «التخيل» لتترادفان على لسان أحد نقاد القرن الرابع الهجرى وهو ابن جنى، الأمر الذى يدعم هذا التشابه ويرجح افتراض التزاوج الفكرى بين البيئتين أو صدور موقفيهما فى هذا الصدد عن جذر نظرى واحد. فابن جنى يقف لتفسير بلاغة الصورة المجازية فى قوله عز وجل: ﴿ وأدخلناه فى رحمتنا ﴾ ويرى أن فيها تشبيها للرحمة وهى أمر معنوى بشىء محسوس ملموس مما يؤكد المعنوى، لأنه أخبر عن العرض بما يخبر به عن الجوهر، وهذا تعالٍ بالعرض وتفخيم له، إذ صيّر إلى حيز ما يشاهد ويلمس ويعاين، ألا ترى إلى قول بعضهم فى الترغيب فى الجميل: لو رأيتم المعروف رجلا لرأيتموه حسنا جميلا، وإنما يرغب فيه بأن ينبه عليه، ويعظم من قدره بأن يصوره فى النفوس على أشرف أحواله، وأندر صفاته، وذلك بأن يتخيل شخصا متجسما لا عرضا متوهما »[1]. فبلاغة الصورة فى نظر ابن جنى ترتد إلى أنها تجسد المعنوى وتبرزه فى صورة حسية يعاينها المتلقى، فتصوير المعروف فى صورة رجل حسن الوجه فيه إعلاء من شأن هذا المعروف وتعظيم له عند المتلقى الذى يتمثل (أو يتخيل) ذلك التصوير، والعبارة الأخيرة فى النص السابق تدل على أن الصورة الحسية فى نظر ابن جنى لا تدرك (أو تتوهم) بالعقل المجرد، بل إن تلك الصورة تنتقل إلى مخيلة المتلقى التى تدركها إدراكا حسيا هو وحده طريق إدراك الصور وتذوق جمالها الفنى. وهذا بعينه مدلول مصطلح «التخييل» عند الفلاسفة، فالشعر فى نظر هؤلاء إنما

= المسرحى والملحمى. انظر: كتاب الشعر الأرسطى/ د. شكرى عياد/ ٢١٠/ ٢١٤ ولنا عودة إلى ذلك المصطلح عند حديثنا عن التأثير الفنى للصورة.

(١) انظر الخصائص / جـ ٢ / ٤٤٣ - ٤٤٤.



هو «قول مخيِّل»، أى أن غايته هى التأثير فى «مخيلة» المتلقى، والطريق الطبيعى لأدائه تلك الغاية هو اعتماد لغته الفنية على الصور الحسية التى تبدأ بها تلك المخيلة ـ عادة ـ وظيفتها الإدراكية، وجعل الشعر نشاطا لغويا يخاطب المخيلة يدل ـ لأول وهلة ـ على أن المعنى الشعرى فى نظر هؤلاء ليس مجرد فكرة يدركها (الوهم) أو يجردها من عناصرها الحسية كما هو الحال فى المعنى المجرد، ولكنه معنى خاص، تتمثله المخيلة عن طريق التفاعل مع صورته الخاصة، وإدراك تلك الصورة إدراكا حسيا، فما طبيعة هذا المعنى فى نظرهم[1] ؟

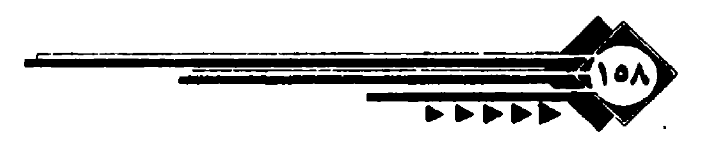
نستطيع أن نتعرف طبيعة هذا المعنى إذا ما تعرفنا وظيفة «المخيلة» فى نظر هؤلاء الفلاسفة، فالمخيلة عند الفارابى «هى التى تحفظ رسوم المحسوسات بعد غيبتها عن الحس، وتركب بعضها إلى بعض، وتفصل بعضها عن بعض فى اليقظة والنوم، تركيبات وتفصيلات بعضها صادق ، وبعضها كاذب »[2].

فوظيفة المخيلة ـ عند الفارابى ـ ليس فقط مجرد الحفظ لكل ما مر بها من خبرات وصور حسية، ولكنها كذلك قادرة على التصرف فى تلك الصور بالتركيب والتفصيل، فتشكل منها هيئات لم تكن، وتبتكر بينها علاقات جديدة، ومعنى ذلك أن المخيلة تقوم بدور إيجابى فى تلقى الصور الحسية، أى أن الصورة الحسية التى يتذوقها المتلقى تصبح بمثابة مثير فعال يستدعى فى تلك المخيلة العديد من الصور المختزنة بها، فتتداعى تلك الصور عند المتلقى، وتصبح لديه جزءا جوهريا من مضمون الصورة الأولى .

وقد فصل ابن سينا وظائف المخيلة تفصيلا واضحا، والذى يعنينا من تلك الوظائف عنده أمران هما: «الاستعادة» و «الابتكار»، فمن شأن المخيلة كما يرى ابن سينا «أن تكون دائمة الانكباب على خزانتى «المصورة» و «الذاكرة» دائمة العرض للصور، مبتدئة من صورة محسوسة أو مذكورة، منتقلة منها إلى ضد أو ند أو شبيه، ومن شأنها كذلك أن تبتكر عن طريق التفريق بين الصور والمعانى، والتأليف بينها على هيئة جديدة لم يدركها الحس من قبل »[3].

---

(١) انظر : فن الشعر / ضمن فن الشعر لأرسطو ـ تحقيق عبد الرحمن بدوى / ١٦١ .
(٢) انظر : الإدراك الحسى عند ابن سينا / ١٩٦ .
(٣) السابق / ١٩٨ ، ٢٠٤ .

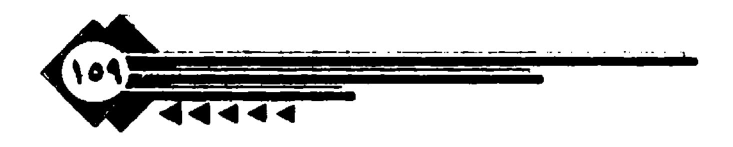


إن تحديد وظيفة المخيلة على هذا النحو، يجعل للتخييل - فى نظر هذين الفيلسوفين - دلالته على الدور الإيجابى الذى يقوم به المتلقى أو السامع فى تذوق الشعر وإدراك معناه، أى أن مخيلة المتلقى فى تقبلها لصور القصيدة تستدعى العديد من الصور المختزنة لديها، أى التى تمتُّ إلى تلك الصور بعلاقة أو بأخرى من علاقات التداعى (كالتضاد أو التشابه أو الاقتران مثلا)، ثم تقوم فى الوقت نفسه بنشاط خاص تتشكل به تلك الصور فى هيئات وعلاقات جديدة، ومقتضى ذلك أن لكل متلق دورا ابتكاريا خاصا فى إدراك صورة الشعر وتذوق معناه، وهذا ما أشار إليه كثير من نقاد تلك الفترة كما رأينا منذ قليل.

يمكننا القول إذن : إن المعنى الشعرى المتجسد فى صورته الحسية ليس معنى إستاتيكيا ذا طبيعة ثابتة، فالشعر بناء لغوى خاص، يختلف تذوقه من قارئ إلى قارئ، ويتشكل معناه لدى كل فرد بأسلوب خاص، وطريقة خاصة .

إن المعنى الاستاتيكى الثابت هو المعنى العقلى فى لغته المجردة، فذلك المعنى يتحقق بالإدراك العقلى بدرجة واحدة تقريبا لدى كل الناس فى كل العصور، أما المعنى الشعرى فإنه يختلف من متذوق إلى متذوق آخر؛ لأنه لا يتحصل بالإدراك العقلى بل بالإدراك الحسى الذى يختلف قوة أو ضعفا وسطحية أو عمقا حسب استعداد كل قارئ، وتجاربه ومقومات ثقافته .

وبناء على تلك النظرة، كان أقدر الناس على تذوق الشعر - فيما يرى الآمدى - هو الناقد المطبوع، فهو بما وهبه الله من ذكاء، وما حصله من تجارب وخبرات بالنصوص أقدر على تمثل المعنى الشعرى، ومن ثم فهو أجدر الناس بالحكم على الشعر، وقد أشرنا إلى هذا الموقف لدى الآمدى فى الفصل السابق، والذى يعنينا - هنا - أنه يعتمد فى تبريره على وجهة النظر التى نحن بصددها الآن، أعنى أن الإدراك الأثير للشعر هو الإدراك الحسى الذى يجيده الناقد بما حصل من خبرات، وما وعى من تجارب فى ذلك الميدان الفنى. إن غير الناقد قد يبيح لنفسه الحكم على الشعر، ولكن الفارق جوهرى - فى نظر الآمدى - بين حكمه وحكم الناقد المتخصص، إنه تماما كالفارق بين من يحكم على الشىء دون رؤية أو مشاهدة بمجرد وصفه له، إو إخباره عنه، ومن يحكم عليه بعد تأمله ومعاينة خصائصه (وليس الخبر كالمعاينة) يقول الآمدى :



« إن ما لا يدرك إلا على طول الزمان ومرور الأيام لا يجوز أن تحيط به فى ساعة من نهار، ثم إن العلم الذى لا يعلم فى أكثر أحواله إلا بالرؤية والمشاهدة لا يعرف حق المعرفة بالقول والصفة، وقد قيل: ليس الخبر كالمعاينة، وعلة ذلك بينة واضحة، ومعلوم ظاهر أنه لا يمكن أن يشاهد بك جميع المعلومات التى احتواها وعلم علمه بملابستها فى السنين الطويلة، فمن المحال أن يقدر أن يصف لك عشرة آلاف جارية، أو عشرة آلاف سيف مختلفات الأجناس والجواهر، فيجعلك مشاهدا لذلك كله فى لحظة واحدة ووقت واحد، ومخبرا لك بكل علة، وكل حجة، وكل نعت وصفة فى كل نوع من ذلك، وكل جنس ذلك فى تلك الساعة، وهو إنما علم على مرور الأيام وطول الزمان. . »(١).

فالناقد بفطنته وصفاء قريحته وتمرسه الدائب بالنصوص أقدر ـ فى نظر الآمدى ـ على تذوق الشعر وتمييزه بمعاينة صورته الفنية، وإدراكها إدراكا ديناميا، فيحس بما فيها من ثراء، ويستشعر مالها من أبعاد وجدانية لديه، يتشكل بها المعنى الشعرى فى نظره.

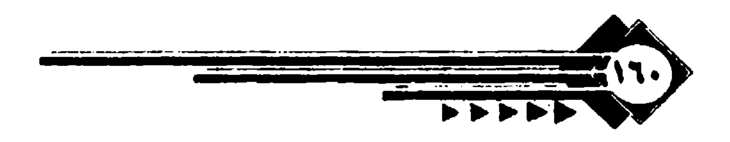
يمكننا القول فى النهاية ـ بناء على ما تقدم من نصوص ـ : إنه إذا كان «المعنى المجرد» فكرة ذهنية ثابتة، تسبق ـ فى نظر هؤلاء النقاد ـ الصياغة الفنية، ويمكن تجريدها من تلك الصياغة فإن «المعنى الشعرى» هو معنى خاص، لا يتذوقه المتلقى إلا عن طريق الإدراك الحسى لصورته .

إن الإدراك الحسى ـ كما يرى بعض علماء النفس المحدثين ـ يتضمن أمورا فوق مجرد الإحساس، فهو يشمل آلافا من الذكريات التى تنضاف إلى المحسوس الحاضر لتكمله. ولتضبط معناه، فالإحساس مضافا إليه ما يتمثل فى الذهن من المعانى المتعلقة به هو ما يكون الإدراك الحسى، وعلى ذلك يمكن القول بأن الإدراك الحسى مكون من عنصرين هما «الإحساس، واستحضار الصور الحسية، فإذا سمينا أحدهما «أ»، والآخر «ب» فإن الإدراك الحسى يكون «أ + ب» أو «أ / ب» ويدل القوسان على أن هذين العنصرين غير منفصلين فى الواقع، وإنما يميز بينهما بالتجريد الذهنى فقط »(٢).

---

(١) الموازنة / ١٧٨ .

(٢) انظر : الإدراك الحسى عند ابن سينا / ١٦١ .



ثانيا ـ الثـــراء :

لم يكن إلحاح الناقد العربـي على فنية الصياغة، وتجويد الصورة فى الشـعر ميلا إلى اللفظيـة، أو جنوحا إلى الشكل على حـساب المضـمون، ولكن لأن هذا التـجويد الفني للشكل هو فى الوقت نفســه تجويد وإثراء للمضمون، كـذلك لم ينظر ذلك الناقد إلى الشكل الفنى فى الشـعـر على أنه مجـرد زينة وتنميـق للمعنى الحـرفى أو الفكرة المجردة، حقـيقة كانت الفكـرة المجردة هى الأصل الذى يقوم عليه بناء الشـعر فى نظر الكثيـر من النقاد كما رأينـا، ولكنهم أحسوا بأن فى المعنى الذى يجـسده هذا البناء من الحيـوية والخصب والتفـرد ما يتمـايز به عن ذلك الأصل الثابت المتـداول، وبقدر إبداع الشاعر فى ذلك البناء وتجويده الفنى له بقدر ما يكون ثراء مضمونه الفنى لدى المتلقى.

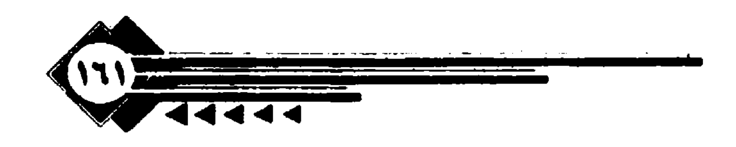
يشيـر الجاحظ إلى تلك النقلة الفنية التى تتـحول بها الفكرة المجردة بالشـعر إلى معنى فنى حافل بالثراء فيقول :

« . . إن المعنى إذا اكـتسى لفظا حـسنا، وأعاره البليغ مـخرجـا سهلا، ومـنحه المتكلم قولا متعشقا، صار في قلبك أحلى، ولصدرك أملى، والمعانى إذا كسيت الألفاظ الكريمة، وألبست الأوصاف الرفيعة، تحـولت فى العيون عن مقادير صورها وأربت على حقائق أقدارها، بقدر ما زينت. وعلى حسب مازخرفت »[1].

فالجاحظ حين يرصد هذا التحول الفنى فى طبـيعة المعنى، يربط ربطا محكما بينه وبين الخصائص الفنية للصيـاغة، فإذا كانت علاقة الفكرة بالصياغة علاقـة تجاور متمايز الحدود، كعـلاقة الجسد بالكسوة مـثلا، فإن المعنى الفنى هو ما يتـمثله المتلقى فى تلك الصياغة بألفاظها الحسنة، وصورتها المتعشقة، أى أن المتلقى لا يتذوق هذا المعنى إلا من خلال الإدراك الجمالى لصورته، حيث يستشعر حلاوتها فى قلبه، ويتلذذ بحسنها، وعن هذا الطريق ـ وحده ـ يسـتشف عطاءها المعنوى وفيـضها الثرى، والجـاحظ حين يجعل «العيون» وسـيلة تمثل هذا التحول والنمـاء فى طبيعة المعنى، إنما يؤكـد حقيقـة أنهما لا يتمثلان إلا لمن يحسن التأمل والإدراك الحسى للصورة .

إن اللغة الفنيـة فى الشعر لا تؤدى مـعنى عقليا خـالصا يمكن للرموز الجـافة أن تؤديه، فالشاعـر إذ يحشد قدراته التعـبيرية ووسائله الفنية فى خلـق تلك اللغة لا يفعل ذلك عبـثا، أو لكى يؤدى إلى المتلقى مـجرد الفكرة المتداولة التى تعـيها ذاكـرته سلفا، ولكن لأن فى تلك اللغة تصـويرا لأحاسيسه وخواطره الخـاصة، وتجسيدا لتـجربته بكل

(١) البيان والتبيين / جـ ١ / ٢٥٤ .



آفاقها، وحينئذ فإن المعنى الخاص بتلك اللغة الفنية هو أكثر وأغزر من مجرد الفكرة التى تنهض بها اللغة الأدائية المجردة، فهو كل ما تفجره تلك اللغة بخصائصها الفنية فى وجدان القارئ وخياله من صور، وما توحى به إليه من دلالات وأحاسيس .

يقف ابن طباطبا أمام الصورة التشبيهية فى قول النابغة الذبيانى فى اعتذاره :

وإنك كالليل الذى هو مدركى ... وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

قائلا : « وإنما قال : (كالليل الذى هو مدركى)، ولم يقل: كالصبح: لأنه وصفه فى حال سخطه، فشبهه بالليل وهوله، فهى كلمة جامعة لمعان كثيرة »(١).

فحتمية إدراك النعمان للنابغة، هى الفكرة المجردة التى يتمثلها ابن طباطبا فى البيت السابق، والتى يمكن ـ فى نظره ـ أن تؤدى بصورة أخرى كالتشبيه بالصبح، ولكنه يحس بأن فى صورة الليل معانى خاصة، ودلالات إيحائية (فوق الفكرة السابقة) فالليل مثار الظلام والسكون والوحشة، وهو بذلك أقرب إلى تجسيد رهبة الشاعر، وقلق نفسه، وتوجسه من ذلك القدر المحتوم الذى يتوقعه ومن ثم كانت صورة الليل فى نظر ابن طباطبا «جامعة لمعان كثيرة» .

ومن هذا المنطلق يعيب القاضى الجرجانى من ينظر إلى الشعر نظرة قاصرة لا تحسن تذوق لغته، فلا يبهره منها إلا رواء الشكل، ورونق المظهر الخارجى دون أن يتخذ من هذا الشكل طريقا لتمثل مضمونه الخاص، ودلالاته الفنية الخاصة، وبناء على ذلك يصبح المعنى فى تلك النظرة هو مجرد الغرض أو الفكرة المجردة اللذين هما أهون ما فى الشكل الفنى من معنى، فصاحب تلك النظرة «لا يرى اللفظ إلا ما أدى إليه المعنى، ولا الكلام إلا ما صور له الغرض، ولا الحسن إلا ما أفاده البديع، ولا الرونق إلا ما كساه التصنيع »(٢).

لقد أحس نقاد تلك الفترة بثراء المعنى الشعرى، ورحابته، وتجاوزه بذلك مجرد الفكرة، وأحسوا ـ فى الوقت ذاته ـ بأن اللغة الفنية فى الشعر هى مصدر هذا الثراء، ومن ثم رفض كثير منهم ترجمة الشعر، أو تحويله إلى نثر، مما يدل على الوعى بتمايز لغة الشعر بمضمونها الخاص، عما تؤديه لغة النثر أو الترجمة، ولا يتناقض ذلك بالطبع، مع ما رأيناه لدى بعض هؤلاء النقاد (فى الباب الأول) من أن إعداد المعنى فى الشعر

---

(١) عيار الشعر / ٤٧ ـ ٤٨ .
(٢) الوساطة / ٣١٢ .



يكون نثرا وأن المعانى مشتركة بين النظم والنثر، لأن مصطلح المعنى كان ينصرف حينئذ ـ كما أشرنا هناك ـ إلى الفكرة المجردة التى لا تفترق حقا فى الشعر عنها فى النثر، أما المعنى الشعرى الذى كان ـ من غير شك ـ سببا فى رفض ترجمة الشعر أو نثره فإنه لا يتحدد بعيدا عن لغته الفنية بصورها وأشكالها التعبيرية الخاصة.

يقول أبو ذكوان عن النابغة الذبيانى: «ما رأيت أعلم بالشعر منه. . . ولو أراد كاتب بليغ أن ينثر من هذه المعانى ما نظمه النابغة، ما جاء به إلا فى أضعاف كلامه»(١).

فلغة شعر النابغة ـ فى هذا الرأى ـ لغة فنية مكثفة الدلالة، ثرية المحتوى، قد استخدمت الألفاظ فيها استخداما فنيا لتوحى بفيض من المعانى، لا يتحقق ـ إن تحقق ـ فى لغة النثر إلا بعد عناء وتطويل .

إن فى نثر الشعر مسخا وتشويها لصورته الخاصة، وبتشويه تلك الصورة تنعدم الشاعرية، وينضب الفن، فناثر الصورة وإن أدى معناها المجرد، أو أصل الفكرة، فإنه لا يستطيع أن يحيط بما فى الصورة ذاتها من إيحاءات ودلالات فنية خاصة، لا تتذوق إلا فى بنائها اللغوى الخاص .

يقول قدامة بن جعفر فى باب «التمثيل» : «ومن هذا قول بعض بنى كلاب»:

دع الشر واحلل بالنجاة تعزلا	إذا هو لم يصبغك فى الشر صابغ
ولكن إذا ما الشر ثار دفينه	عليك فانضح منه ما أنت دابغ

ويعلق قدامة على هذين البيتين قائلا :

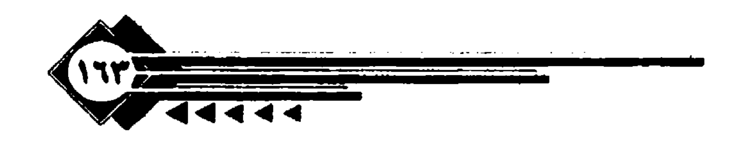
« فأكثر اللفظ والمعنى فى هذين البيتين جار على سبيل التمثيل، وقد كان يجوز أن يقال مكان ما قيل فيه: دع الشر ما لم تنشب فيه، فإذا نشبت فيه فبالغ، ولكن لم يكن لذلك من الحظ فى الكلام الشعرى، والتمثيل الظريف ما لقول الكلابى »(٢).

فالمعانى التى يحسها قدامة فى البيتين السابقين بألفاظهما الخاصة، وصورتهما القائمة على التمثيل لا يحس بها فى تعبيره النثرى المقابل، ومن ثم فإنه يرى أن هذا النثر يفقد لغة الشاعر سرها فى النفوس وحسن وقعها فى القلوب.

---

(١) المصون / ١٥٦ .

(٢) نقد الشعر / ٩٥ .



يقول بول فاليرى :

« كلما كانت القصيدة شعرية قل إمكان التفكير فيها نثريا دون أن تتلف، فتلخيص القصيدة، وصياغتها نثرا يعد جهلا تاما بجوهر الفن، وليست الأفكار التى تظهر أو يوحى بها نص القصيدة، هى الشىء الوحيد والرئيسى فى الكلام، ولكنها وسائل تشترك بالتساوى مع الأصوات والإيقاع والانسجام والزينات فى أن تثير نوعا من التوتر أو الهياج، وأن تخلق فينا عالما ـ أو حالة من الوجود ـ غاية فى الانسجام »(١).

ويقرر الجاحظ هذه الحقيقة فيصرح بأن « الشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حول تقطع نظمه، وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب منه لا كالكلام المنثور »(٢).

فالشعر فى نظر الجاحظ يتمايز بخصائص لغته الفنية عن لغة النثر، فإذا جازت الترجمة على لغة النثر، لأنها تؤدى ما يتضمنه النثر من أفكار، فإن الشعر ببنائه الخاص وتقاليده الفنية لا يقتصر أثره الفنى على أداء تلك الأفكار، ومن ثم فإن ترجمته فى نظر الجاحظ أمر متعذر .

ويؤكد ابن قتيبة تلك الفكرة، إذ يقول بصدد حديثه عن الشعر العربى: «فإن للعرب الشعر الذى أقامه الله مقام الكتاب لغيرها، وحرسه بالوزن والقوافى وحسن النظم، من التدليس والتغيير، فمن أراد أن يحدث فيه شيئا من ذلك عسر عليه»(٣).

فالشعر العربى فى نظر ابن قتيبة، حافظ لأمجاد العرب، وسجل حافل بمآثرهم الخالدة، ولن يستطيع أحد أن ينال من تلك الأمجاد والمآثر، فيغير فى هذا الشعر، أو يدلس فيه، لأن التغيير فى البناء الفنى للشعر أمر متعذر.

وأود هنا أن ألاحظ أمرا هاما، وهو أن تصريح كل من الجاحظ وابن قتيبة (فى النصين السابقين) بتعذر التغيير فى الشعر، أو ترجمته إلى لغة أخرى لم يكن قائما على أساس ما يختص به الشعر من وزن وقافية تعجز الترجمة عن الاحتفاظ بهما فحسب، بل ـ كذلك ـ لأن فى ترجمة الشعر نضوبا للمعنى الفنى الخاص الماثل فى لغته الفنية، وكلمة «النظم» الواردة فى عبارتى الناقدين ذات دلالة خاصة فى هذا الشأن، فليس

(١) انظر : الأسس الجمالية فى النقد العربى / ٣٥٢ .
(٢) الحيوان / جـ ١ / ٧٤ .
(٣) تأويل مشكل القرآن / ١٤ .



المقصود بها ـ فيما أرى ـ الوزن العروضى فى الشعر خاصة وأنها مسبوقة أو مشفوعة بكلمة الوزن فى النصين السابقين .

إن كلمة النظم عند كلا الناقدين تدل على ما تتمايز به لغة الشعر من بناء فنى خاص، تحتل فيه اللفظة الشعرية موضعها الأخص بها، الملائم لها فى السياق، فتخرج كل ما تحويه فى جوفها من دلالات ومشاعر خاصة، ولعل ذلك ما يعنيه ابن سلام الجمحى بكلمة «البناء» فى قوله :

« فالمنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر، والشاعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافى، والمتكلم مطلق يتخير الكلام »(1).

لم يكن الوزن والقافية هما الفارق الجوهرى فى نظر كثير من النقاد بين الشعر والنثر، أو فى الأقل ليسا هما الفارق الوحيد، بل لعل الفارق الجوهرى هو هذا «البناء» الخاص الذى يشير إليه ابن سلام، وهذا ما تؤكده عبارات بارزة فى النقد العربى، كجودة السبك، أو «روعة التأليف» أو «وضع الألفاظ فى مواضعها» أو ما إلى ذلك من عبارات سنعود إلى مناقشة مدلولها لديهم عند حديثنا عن «النظم» .

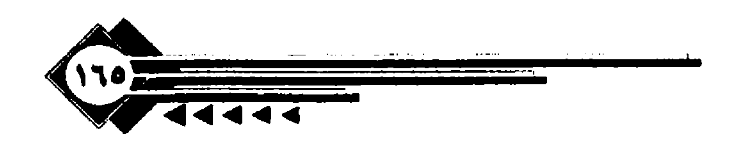
ونحن بذلك نتوقف فى قبول ما يراه الدكتور طه حسين من أن ما يفرق بين الشعر والنثر فى نظر نقاد ذلك العصر وفلاسفته «إنما هو الوزن والقافية، ولما كان لهذين علم خاص هو العروض، فقد أصبح النثر والشعر عندهم متساويى الحظ من العبارة، فما يقولونه عن أحدهما يقولونه عن الآخر »(2).

فالشعر لم يتمايز عن النثر فى نظر هؤلاء النقاد بوزنه وقافيته فحسب، بل بلغته التصويرية، وبنائه الفنى الخاص، الذى يفقد روعته، وينضب مضمونه الفنى بترجمته أو تحويله إلى لغة النثر، بل إن النثر إذا كانت لغته ذات حظ رفيع من الفنية يكون فى نظر بعض النقاد أدخل فى باب الشعر وأقرب إلى روحه، يقول الأصمعى :

« قلت لبشار: إن الناس يعجبون من أبياتك فى المشورة، فقال لى: يا أبا سعيد إن المشاور بين صواب يفوز بثمرته، أو خطأ يشارك فى مكروهه، فقلت له: أنت والله فى قولك أشعر منك فى شعرك »(3).

---

(1) طبقات فحول الشعراء / ٤٦ ـ ٤٧ .
(2) د. طه حسين / تمهيد فى البيان العربى / مقدمة نقد النثر / ١٦ .
(3) فحولة الشعراء / ٥٢ .



لقد كانت اللغة الفنية هى جوهر شاعرية الشعر فى نظر هؤلاء النقاد، ولهذا ثاروا على بعض الشعراء الذين تخلو لغتهم من سمات الفن، ولم يطلقوا على تلك اللغة (مع كونها موزونة مقفاة) شعرا بالمرة، فلقد «أنشد الراعى عبد الملك بن مروان قصيدة»، فبلغ قوله :

أخليفـة الرحـمن إنا مـعـشـر ... حنفـاء نسـجـد بكرة وأصـيـلا
عـرب تـرى لله فى أمـوالـنا ... حـق الزكـاة منزلا تـنزيـلا

فقال عبد الملك: «ليس هذا شعرا ـ هذا شرح إسلام وقراءة آية »(١).

ويقول على بن يحيى المنجم : « ليس كل من عـقد وزنا بقافية فقـد قال شعرا، الشعر أبعد من ذلك مراما، وأبعد انتظاما »(٢).

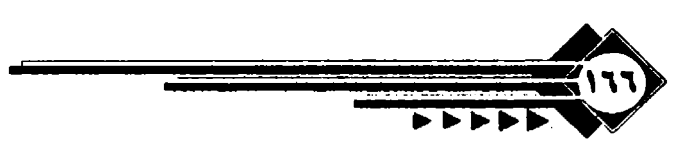
فهذه العبارات السابقة تدل دلالة واضحة على أن جوهر الشعر فى نظر هؤلاء هو اللغة الفنيـة التى تنظم فيها الألفـاظ نظما فنيا خاصـا يدل على مهارة الشـاعر، وصدق تجاربه، وقدراته التعبيرية التى تجسد تلك التجارب فى هذا النظم الفنى الذى يثرى شعور المتلقى، ويخيل فى وجدانه معانى وأحاسيس يفتقدها فى لغة النثر المباشرة .

ولا شك أن نظرة نقادنا القدمـاء إلى أن الشعر شعر بلغته الخـاصة التى تأبى النثر أو الترجمة نظرة صائبة، وهى تدل على وعى عميق لديهم بأن للشعر من الآثار المعنوية والأبعاد الوجدانية ما لا يتحقق بغير لغته، وقد تطورت تلك الفكرة تطورا ملحوظا لدى عبد القـاهر الجرجانى فيمـا بعد، حيث يرى أن اللغة الأدبيـة بصفة عامة (شـعرا ونثرا) يستحيل ترجمـتها، أو تحويلها إلى لغة أخرى، أو بعبـارات أخرى من نفس لغتها، لأن التخلى عن لغة نص أدبى، يقتضى بالضرورة ـ فى نظره ـ التخلى عن معناه الأخص به أو بعضه على الأقل ـ يقول عبد القاهر الجرجانى :

« لا سبـيل إلى أن تجىء إلى معنى بيت من الـشعر، أو فـصل من النثر فـتؤديه بعينه، وعلى خاصيته وصنعته بعـبارة أخرى، حتى يكون المفهوم من هذا هو المفهوم من تلك، لا يخالفه فى صفة، ولا وجه ولا أمر من الأمور »(٣).

---

(١) الموشح / ١٥٧ .
(٢) السابق / ٥٤٧ .
(٣) عبد القاهر الجرجانى / دلائل الإعجاز / ١٨٤ ـ ١٨٥ .



ثالثا ـ التأثير الفنى :

لقد كان « التأثير الفنى » إحدى السمات الجوهرية التى يتمايز بها المعنى الشعرى فى نظر كثير من نقاد ذلك العصر، فلقد تركزت أنظارهم فى تقدير الشعر على مدى ما يتركه (عن طريق صياغته الفنية) من أثر لدى المتلقى، وكان معيار جودة الشعر هو لطف مدخله إلى النفس، وحسن وقعه فى القلب، أى أن الناقد لا يحكم على الشعر إلا بناء على استجابته الخاصة ـ كمتلق ـ للانعكاسات النفسية، والإثارات الانفعالية التى تثيرها صياغة ذلك الشعر فى نفسه .

عن هذا التأثير الفنى يحدثنا الجاحظ فيقول :

« فإذا كان المعنى شريفا، واللفظ بليغا، وكان صحيح الطبع، بعيدا عن الاستكراه، ومنزها عن الاختلال، مصونا عن التكلف، صنع فى القلب صنيع الغيث فى التربة الكريمة، ومتى فصلت الكلمة على هذه الشريطة، ونفذت من قائلها على هذه الصفة، أصحبها الله من التوفيق، ومنحها من التأييد ما لا يمتنع من تعظيمها صدور الجبابرة . . . . وقد قال عامر بن عبد قيس: الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت فى القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تجاوز الآذان »(١).

فوظيفة اللغة الفنية فى نظر الجاحظ ـ هى قوة التأثير فى الوجدان، والسيطرة على المشاعر، فالفكرة الشريفة أو الخلقية لا يكون لها وقعها على النفس، إلا إذا جسد الشاعر إحساسه بها، وخواطره نحوها فى تلك اللغة الفنية، التى تقنع المتلقى بها إقناعا فنيا عن طريق المتعة التى يجدها فى صياغتها بخصائصها الجمالية، والعبارة التى يسوقها الجاحظ فى آخر النص السابق تدل على أنه يفرق بين لغتين :

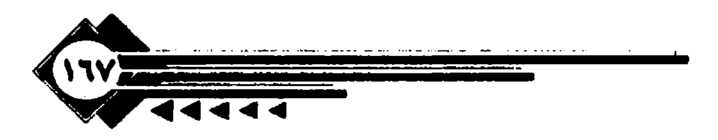
إحداهما : لغة فنية هى تجسيد لمشاعر الأديب وانفعالاته(٢)، فتخرج ألفاظها حاملة أصداء نفسه وهمسات وجدانه، وهى بذلك لغة متفردة، تفجأ المتلقى، وتحرك خياله، ومن ثم تجد طريقها إلى قلبه ويقوى تأثيرها الشعورى فى نفسه .

والأخرى : لغة تجردت من خصائص الفن، فافتقدت خاصية التأثير، لأنها لا تصور شعورا ولا تعبر عن عاطفة فهى مجرد ألفاظ لا تحمل غير دلالاتها المعجمية،

---

(١) البيان والتبيين جـ ١ / ٨٣ ـ ٨٤ .

(٢) يرتضى الجاحظ فى موضع آخر تعريف البلاغة بأنها « شىء تجيش به صدورنا فتقذفه على ألسنتنا» انظر السابق / جـ ١ / ٩٦ .



ولهذا يتلقفها السمع بطريقة آلية محضة - ويتأكد هذا الربط المحكم بين الوظيفة الفنية للشعر - وطبيعة لغته لدى ابن طباطبا الذى يقول :

« وللأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لا تحد كيفيتها، كمواقع الطعوم المركبة الخفية التركيب اللذيذة المذاق . . . . وكالإيقاع المطرب المختلف التأليف، وكالملامس اللذيذة الشهية الحس فهى تلائمه إذا وردت عليه، أعنى الأشعار الحسنة للفهم، فيلتذها، ويقبلها، ويرتشفها كارتشاف الصديان للبارد الزلال، لأن الحكمة غذاء الروح، فأنجع الأغذية ألطفها »(١).

فعبارات ابن طباطبا واضحة الدلالة على أن الشعر فى نظره إنما يلطف وقعه لدى المتلقى، ويؤدى آثاره البعيدة فى نفسه، عن طريق لغته الخاصة المركبة تركيبا فنيا تتنوع أدواته ووسائله الفنية، بحيث تؤدى إلى إمتاع ذلك المتلقى، وإخصاب روحه، فالشعر فى نظر ابن طباطبا ليس مجرد وعظ أو دعوة أخلاقية مباشرة، والعبارات الأخيرة فى النص السابق تدل على أن الحكمة إنما تغذى الروح، وتصيب موقعها فى النفس، إذا تلقاها الفهم فى صياغة فنية مؤثرة، بعيدة عن الأداء التقريرى، أو السرد المباشر، وتلك الصياغة - حينئذ - ليست مجرد وسيلة لنقل الحكم أو إفهام المعانى، ولكنها تصوير فنى لإحساس الشاعر بها وخواطره نحوها فى هذا الشكل اللغوى، وبهذا - وحده - تدخل الحكمة مجال الشعر .

وقد كانت خاصية « التأثير الفنى » للغة الفنية أهم وجوه الإعجاز فى لغة القرآن فى نظر الخطابى الذى يقول :

« إنك لا تسمع كلاما غير القرآن منظوما ولا منثورا إذا قرع السمع خلص له إلى القلب من اللذة والحلاوة فى حال، ومن الروعة والمهابة فى أخرى، ما يخلص منه إليه، تستبشر به النفوس، وتنشرح له الصدور . . . . يحول بين النفس وبين مضمراتها، وعقائدها الراسخة فيها »(٢).

فالخطابى إذ يرى أن إعجاز القرآن فى بلاغة لغته، يستدل على تلك البلاغة، بما لها من سيطرة على النفوس وقدرة على إثارة المشاعر(٣) والأحاسيس القوية التى تتنوع

---

(١) عيار الشعر / ١٥ .

(٢) بيان إعجاز القرآن / ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن / ٦٤ .

(٣) يستدل الخطابى على ذلك بقوله عز وجل : ﴿ لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعا متصدعا من خشية الله ﴾ انظر السابق / ٦٥ .



فى نفس السامع بتنوع الموقف، فهى فى الوعد أو التبشير مشاعر أنس ولذة، وفى مواقف الوعيد مشاعر قلق ومهابة، وهى فى الحالين تؤدى غايتها عن طريق تلك الهزات الشعورية والإثارات الانفعالية التى تثيرها لدى المتلقين فى هداية الناس، وتقويم سلوكهم وإرشادهم إلى سواء السبيل .

ويتابع السيرافى تلك النظرة التى ترى أن التأثير الفنى (لا الإفهام الذهنى) هو غاية اللغة الفنية فيقول :

« الإفهام إفهامان : ردىء وجيد، فالأول لسفلة الناس، لأن ذلك غايتهم، وشبيه برتبتهم فى نقصهم، والثانى لسائر الناس، لأن ذلك جامع للمصالح والمنافع، فأما البلاغة فهى زائدة على الإفهام الجيد بالوزن والبناء، والسجع والتقفية، والحيلة الرائعة، وتخير اللفظ، واختيار الزينة بالرقة والجزالة والمتانة وهذا الفن لخاصة الناس، لأن القصد فيه الإطراب بعد الإفهام »(1).

فالسيرافى يفرق بين ثلاثة استخدامات للغة، رابطا بين طبيعة كل استخدام والغاية التى يحققها وهى :

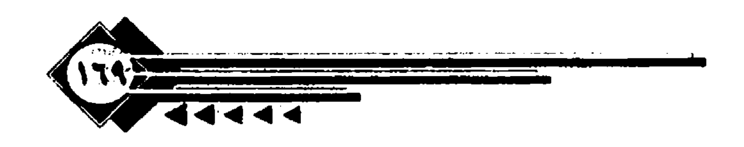
١ ـ **استخدام ردىء** : لا يراعى قواعد اللغة أو طريقة بنائها للجملة وأنظمتها النحوية والصرفية، وهو لغة العوام والسفلة من الناس، وغاية هذا الاستخدام هو «الإفهام» بين هؤلاء فى نطاقهم المحدود .

٢ ـ **استخدام جيد** : تبنى فيه الجمل بناء سليما مطابقا لقواعد اللغة، وغاية ذلك الاستخدام هو الإفهام أيضا، ولكن فى نطاق أشمل، حيث يستخدم فى تأليف الكتب العلمية، وتبادل المعارف، وتحقيق المنافع والمصالح بين سائر الناس .

٣ ـ **استخدام فنى أو بلاغى** : تؤدى فيه اللغة (فوق الإفهام) غايتها الفنية فى إطراب السامع والتأثير فى وجدانه بأشكالها التعبيرية التى ينتقيها الأديب بوحى من عاطفته، ويضعها فى نسق تعبيرى فنى له إيقاعه الخاص وإيحاءاته الخاصة .

هذه التفرقة لدى السيرافى تتشابه مع تفرقة ريتشاردز بين وظيفتين للغة، **الوظيفة الرمزية** (الإشارية) حيث تحتفظ الألفاظ فيها بدلالات ثابتة هى دلالاتها المعجمية، ويقتصر دورها على الإشارة إلى الأشياء والكشف عنها، **والوظيفة الانفعالية**، حيث

(١) المقايسات / ١٧٠ .



تستخدم الألفاظ استخداما فنيا تكون فيه إلى جانب دلالتها على الفكرة منبعا لفيض من الانفعالات وعديد من الصور والمشاعر الإيحائية، ويرى رتشاردز ـ بناء على ذلك ـ أننا نحاول في العلم والفلسفة أن نقترب من الاستعمال الأول، لأننا حينئذ نكون فى حاجة إلى لغة تصل إلى الهدف مباشرة. أما فى الشعر فالاستعمال الانفعالى هو السائد»(1).

ومن الجدير بالذكر فى هذا الصدد أنه بناء على أساس تلك النظرة (التى ترى فى اللغة الفنية أمورا فوق مجرد الإفهام) قد بنى ابن فارس رأيه المتطرف الذى يخرج من دائرة البيان والبلاغة كل قول غير عربى، قارنا له بالإشارات أو الحركات، التى تفهم المعنى أو تكشف عنه فحسب، وذلك حيث يقول:

« فإن قال قائل : فقد يقع البيان بغير اللسان العربى ، لأن كل من أفهم بكلامه على شرط لغته فقد بيّن، قيل له: إن كنت تريد أن المتكلم بغير اللغة العربية قد يعرب عن نفسه حتى يفهم السامع مراده، فهذا أخس مراتب البيان، لأن الأبكم قد يدل بإشارات وحركات له على أكثر مراده، ثم لا يسمى متكلما، فضلا عن أن يسمى بينا أو بليغا وإن أردت أن سائر اللغات يبين إبانة اللغة العربية فهذا خلط »(2).

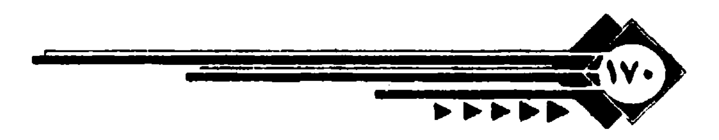
وابن فارس بإنكاره أن يكون فى سائر اللغات بيان كاللغة العربية قد كان مدفوعا باعتزازه بتلك اللغة التى نزل بها القرآن أو ذلك «البيان الخالد»، والذى يعنينا من عباراته هو أن الأساس الذى بنيت عليه (رغم ما فيها من تجوز) هو ما رأيناه لدى كثير غيره من أن اللغة التى تفهم المعنى فحسب ليست لغة فنية، الأمر الذى يدل على أن تلك النظرة كانت بذلك الذيوع أقرب إلى أن تكون إحدى المسلمات فى ذلك العصر.

إن فهم السامع للمعنى هو أثر ذهنى بحت، يمكن أن يتحقق بأدنى قدر من اللغة، بل يمكن أن يتحقق بوسائل أو رموز غير لغوية، فإذا ما قدّر الناقد فى تلك الفترة الصياغة الفنية، وحسن المعرض فى لغة الأدب، ورفض ـ فى الوقت ذاته ـ أن تكون غايتها الإفهام المجرد فمغزى ذلك أنه كان على وعى بأن لتلك الصياغة من التأثير الفنى، وفيها من المعانى الإيحائية ما يتمايز وتتسع دائرته عن مجرد الإفهام الذهنى.

* * *

(1) انظر : مبادئ النقد الأدبى / ٣٢٨ .

(2) الصاحبى / ٤٠ .



وإذا كان «التأثير الفنى» هو غاية اللغـة الفنية فى الشعر فى نظر هؤلاء، فإن ذلك يدعونا إلى القول بأن وظيفة الشعر لديهم تتشابه (تشابها ما) مع و ظيفة الخطابة والجدل فى ذلك العصر، أعـنى من حيث التركيز فى الـنظر إلى وظيفة الشعر ـ كـما فى هذين الفنين ـ على جانب المتلقى أو السامع أكثر من التركيز على جانب القائل أو المبدع، وقد تأصل ذلك التشـابه أو الاقتراب لدى مـترجمى أرسطو وشراحـه الذين ترجموا كـتابى الخطابة والشعر وأدرجوهما ضمن كتب المنطق، ووضعوهما جنبا إلى جنب مع البرهانى والجدل والسوفسطائى، فإذا كان الجدل يراد به إقناع الغير، ويعتمد على المقدمات المقبولة عند العلماء، وإذا كانت الخطابة يراد بهـا إقناع الغير وتعتمد على المقـدمات المقبولة عند الجمـهور فإن الشعـر يراد به إيقاع المعانى فى نفـوس السامعين عن طريق التخـييل»[1]، فالتخـييل كما توحى صـيغته يدل على أن وظيـفة الشعر فى نظر هؤلاء هى الـتأثير فى المتلقى.

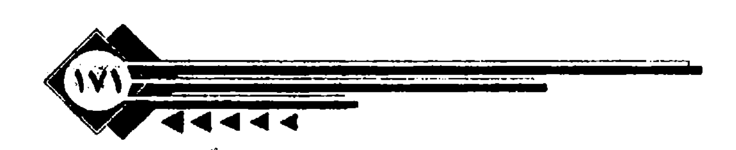
ولكن ذلك يدعونا إلى أن نسأل: ما حدود اقتراب الشعر من تلك الفنون فى نظر هؤلاء الفلاسفة؟ وما الفارق الجـوهرى بينه وبينهما فى نظرهم؟ وإلى أى حد كان لصلة الشعر بالخطابة والمنطق أثرها فى نظرة نقادنا القدماء إلى الشعر وطبيعة وظيفته ؟

لقد كـان لمصطلح «التخـييل» عند هؤلاء الـفلاسفـة دلالته على خـاصيـة القول الشعرى، وتفـرده بأدوات فنية وخصائص تعبـيرية يفترق بهـا عن فنون القول الأخرى، ويتمايز ـ عن طريقهـا ـ تأثيره لدى المتلقى، فلغة الشعر كمـا يقول الفارابى: «هى التى تتركب من أشـياء من شأنهـا أن تخيل فى الأمر الذى فـيه المخاطبـة حالا ما، أو شيـئا أفضل أو أخس ـ ويعرض لنا عند استماعنا الأقاويل الشعرية عند التخييل الذى يقع عنها فى أنفسنا، شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشىء الذى يشـبه ما نعاف، فإننا من ساعتنا يخيل لنا من ذلك الشىء أنه مما يُعاف، فتنفر أنفسنا منه، فنتجنبه، وإن تيقنا أنه ليس فى الحقيقة كمـا خيل لنا. . . فإن الإنسان كثيرا ما تتبع أفعاله تخـيلاته أكثر مما تتبع ظنه أو علمه »[2].

فغـاية الشعر فى نظـر الفارابى هى إيقاع المعـانى فى نفوس السـامعين عن طريق التخييل، أى أن تلك الغـاية ترتبط عنده بطبيعة اللغة الشعرية التى تقـوم على التخييل،

---

(١) انظر : كتاب أرسطاليس فى الشعر / ٢١٠ .
(٢) إحصاء العلوم ص ٦٧ ـ ٦٨ .



فتقدم إلى المتلقى (باختيار ألفاظ خاصة، وبنائها بناء خاصا) صورا حسية تستدعى مثيلاتها فى مخيلته، فتثير فى نفسه انفعالات خاصة يكون لها وقعها القوى فى نفسه، وتأثيرها عن هذا الطريق فى سلوكه، فعن طريق التخييل يقتنع السامع ـ فنيا ـ بالمعنى فينفر مما كان يحب، أو يقتنع بما يعتقد خلافه » .

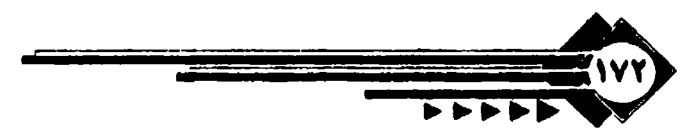
والعبارة الأخيرة فى نص الفارابى تشير إلى فعالية التخييل الشعرى فى نظره، وتمايز الشعر ـ من تلك الزاوية ـ عن الخطابة بمقدماتها الظنية، والجدل بمقدماته اليقينية، فمقدمات هذين الفنين تؤدى بلغة سردية مباشرة تخاطب الفكر لا الوجدان، أو لنقل إنها تقدم إلى المتلقى حقيقة أو فكرة مجردة لا معنى فنيا مخيّلا .

ويقول ابن سينا فى ذلك :

« المخيل هو الذى تذعن له النفس، فتنبسط عن أمور، وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكرى، سواء كان القول مصدقا به أو غير مصدق، فإن كونه مصدقا به غير كونه مخيلا أو غير مخيل، فإنه قد يصدق بقول من الأقوال، ولا ينفعل عنه، فإن قيل مرة أخرى على هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق، فكثيرا ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقا، وربما كان المتيقن كذبه مخيلا »(١).

فكل من التخييل فى الشعر، والتصديق (فى الجدل أو الخطابة) موجه إلى المتلقى، ولكنهما يتمايزان بعد ذلك (فى نظر ابن سينا) ويسلك كل منهما إلى المتلقى طريقا غير التى يسلكها الآخر، فإذا كانت غاية التصديق هى الإقناع المنطقى الذى يتحصل بالذهن وحده عن طريق البرهان والحجاج العقلى، والنقل المباشر عن الواقع فإن غاية التخييل غاية فنية، تتحقق بإمتاع النفس وإثارة الانفعال بما تثيره لغة الشعر التصويرية فى مخيلة المتلقى من صور لا تقاس بحرفية الواقع ومقتضياته، بل إن التخييل الشعرى قد يؤدى تلك الغاية فى أمر كاذب، فإذا كان المعيار فى التصديق هو الصحة أو الصدق (الواقعى)، فلا عبرة بذلك فى التخييل، لأن غايته هى الغاية الفنية، ومعياره الجوهرى هو مدى نفاذه إلى النفس وسيطرته على المشاعر، فأجود الشعر هو ما كان للغته الفنية المخيلة سلطانها القوى على النفوس، بحيث لا تملك تلك النفوس أمامه إلا

(١) ابن سينا / فن الشعر / ضمن فن الشعر لأرسطو / ١٩١ بتحقيق عبد الرحمن بدوى .



الإحســاس والانفعال (دون روية) بما يحس به ذلك الشاعــر وينفعل، والانقيــاد التلقائى إلى ما يخيل لها من معان ومواقف .

يتمايز الشــعر ـ إذن ـ عن الخطابة فى نظر ابن سينا بطبيعة اللغــة فى كل منهما، وعلى الشاعر والخطيب أن يراعيا هذا التمــايز، فلا تسفّ لغة الشاعر إلى الخطابية، ولا تسمــو لغة الخطيب إلى التخــييل، فذلك ـ إن حــدث ـ يدل على ضعف الموهبة وفــقر الأداة، وهذا ما يلفتنا إليه ابن سينا بقوله :

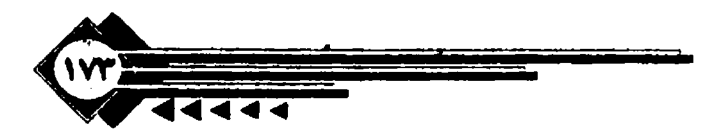
« وقد يعرض لمستعمل الخطابة شعرية، كما يعرض لمستعمل الشعر خطابية، وإنما يعــرض للشاعــر أن يأتى بخطابية وهو لا يشــعر، إذا أخــذ المعانى المــعتــادة، والأقوال الصحيحــة التى لا تخييل فيها ولا محــاكاة، ثم يركبها تركيــا موزونا، وإنما يغتر بذلك البله، وأما أهل البــصيرة، فــلا يعدون ذلك، لأنه ليس يكفى للشعــر أن يكون موزونا فقط»(١) .

وجدير بــالذكر أن ترادف «التخــييل» مع «المحــاكاة» فى هذا النص لابن ســينا لا يعنى أن مدلول التخــييل عنده هو مدلول المحاكاة عند أرسطو، فــهناك فوارق جوهرية ـ كما أشرنا من قبــل ـ بينهما ـ بل إن دائرة التخييل لتضيق عند ابن ســينا حتى لا تتجاوز ألوان الصور المجازية»(٢)، ولكن ذلك لا ينفى مــا يدل عليه هذا النص صــراحة من أن للشعر ـ فى نظر ابن سينا ـ حقيقته الذاتية، ودائرته المستقلة، وتفرده عن غيره من الفنون بصورته اللغوية الخاصة التى لا ترجع خصوصيتها إلى مجرد الوزن والقافية فحسب .

* * *

هذا الوعى بتمايز الشعــر (بطبيعة لغته، ونوع تأثيــرها) عن غيره من الفنون تجده لدى كثير من نقاد تلك الفترة، فلقــد كان الإحساس ذائعا بين هؤلاء النقاد ـ كما رأينا ـ بالثنائية بين المعنى واللفظ، أو الفــكرة والصياغة، وأن الشعــر شعر بصياغــته لا بفكرته المجردة، وطبيعى فى إطار هذا الإحساس أن يتمايز الشعر عن غيره من فنون القول التى تعتمد على تقديم تلك الفكرة، والإقناع بها إقناعا عقليا كالخطابة أو المنطق .

(١) ابن سينا / كتاب الشفا / الخطابة / ٢٠٤ .
(٢) انظر كتاب أرسطاليس فى الشعر / ٢٥٧ .



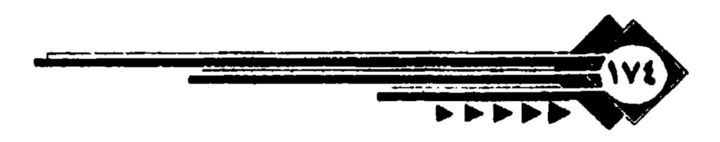
ومن هذا المنطلق كانت خطابية الشعر تهمة ألصقها بعض النقاد بالشعر الذى أحسوا بجفاف لغته، وسردية عباراته، فلقد اعترض الأصمعى على شعر الكميت وقال له: «وأنت شاعر!! إنما شعرك خطب»(١).

ويقول « دعبل » عن أبى تمام : « ما جعله الله من الشعراء، بل شعره بالخطب والكلام المنثور أشبه »(٢) ـ قد يكون التعصب على الشاعر وراء مثل تلك الأحكام، ولكن ذلك لا ينفى دلالتها على الوعى بتمايز الشعر عن الخطابة بطبيعة لغته الفنية التى تؤثر فى المتلقى تأثيرا فنيا، يتجاوز مجرد إثبات المعنى فى ذهنه، وأن تجرد لغة الشعر عن خصائصها الفنية يفقدها ذلك الأثر الفنى لدى الناقد، فتصبح فى نظره (رغم كونها موزونة مقفاة) لغة خطابة، تقتصر على نقل المعنى فحسب.

إن الشاعر والخطيب قد يبدآن من نقطة واحدة، أعنى أنهما قد يتفقان من حيث الغرض أو الفكرة المجردة، ولكنهما يختلفان بعد ذلك بطبيعة اللغة التى يستخدمها كل منهما، فلغة الخطيب لغة مباشرة فى الغالب، تنقل تلك الفكرة إلى المتلقى مدعمة بالبرهان ومؤيدة بوسائل الإقناع، أما لغة الشاعر فهى لغة فنية يجسد فيها الشاعر انفعالاته نحو الفكرة فى صور فنية موحية تمتع المتلقى بما تشع فى نفسه من صور، وما تثير لديه من أحاسيس يفتقدها فى لغة الخطابة.

وكما تمايز الشعر بطبيعة لغته عن الخطابة لدى هؤلاء النقاد، فقد تمايز لديهم ـ كذلك ـ عن المنطق، فميدان المنطق هو ـ كما تحدد فى تلك الفترة «البحث عن الأغراض المعقولة والمعانى المدركة»(٣)، وهذه المعانى والأفكار لا تمثل فى الشعر ـ إن وجدت فيه ـ إلا مادته الخام التى تبدأ منها صنعته الفنية، أى أنها ليست هى المعانى الشعرية الخاصة، المتمثلة بالصورة اللغوية الخاصة فى الشعر . . . قد تتوثق صلة المنطق بالخطابة، لأن تلك الأفكار العقلية التى يقنن لها المنطق قد تكون مادة الخطابة، وكل ما فى لغتها المجردة من معنى، فالجزآن الجوهريان فى الخطابة وهما عرض الحالة والحجة، هما نظير شرح الحالة والبرهنة عليها فى المنطق(٤). أما اللغة فى الشعر فهى لغة فنية خاصة، لا تنبثق من قضايا المنطق، ولا تقنن بمعاييره.

(١) الموشح / ١٩٦ .
(٢) الموازنة / ٨ .
(٣) المقابسات / ٧١ .
(٤) النقد الأدبى الحديث / ٩٧ .



يقول الجاحظ :

« ولليونانيين فلسفة وصناعة منطق، وكان صاحب المنطق نفسه بكيّ اللسان غير موصوف بالبيان، مع علمه بتمييز الكلام وتفصيله ومعانيه »[1].

فالفلسفة والمنطق غير الأدب والبيان في نظر الجاحظ، والحجة التى يسوقها الجاحظ فى هذا المجال حجة مفحمة موجهة - فيما يبدو - لهؤلاء الذين كلفوا بمنطق أرسطو، وشغفوا بقضاياه وأقيسته، وحججه وأشكاله، فزعموا أن معانى المنطق وقوالبه هى عدة كل قائل، وأداة كل أديب، والجاحظ إذ يعترف لهؤلاء بأن لليونانيين فلسفة ومنطقا، إنما يلفت أنظارهم إلى أن حقائق الفلسفة ومعانى المنطق ليست هى الأدب. وإشارته السابقة إلى أرسطو تدل دلالة واضحة على أن مجرد العلم بتلك الأمور لا يكفى لخلق لغة فنية جميلة .

وعلى هذا الأساس يسخر ابن قتيبة من هؤلاء المعجبين بما حصلوه من منطق أرسطو، وحدوده ومصطلحاته مبينا لهم أن تكلف الأديب لمثل تلك الأمور أمر يحول بينه وبين الإجادة الفنية، لأنها ستكون أشبه بقيود ثقيلة تكبل حريته، وتحد من خياله فتصيب لغته بالجفاف، وتفقدها جمالها الفنى. يقول ابن قتيبة فى هذا الصدد :

« فإذا أراد المتكلم أن يستعمل بعض تلك الوجوه فى كلامه، كانت وبالا على لفظه، وقيدا على لسانه، وعيا في المحافل »[2].

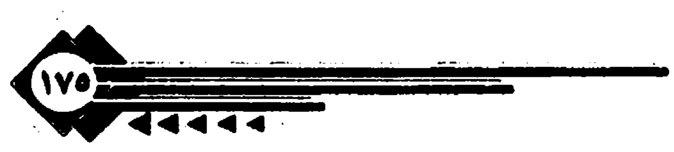
الأدب فى نظر هؤلاء النقاد - إذن - غير المنطق، وللغة الفنية فى الأدب منطقها الخاص، ومعانيها الخاصة التى لا تدرك إلا فى إطارها، ولا تتذوق فى غير قوالبها التعبيرية، ولذا يكون من العبث أن نتناول الأدب تناولا منطقيا، بل إن سلطان المنطق على اللغة بوجه عام إنما هو سلطان غير مشروع، لأن لكل لغة طرائقها الخاصة، ونظمها المتفردة فى التعبير عن المعانى، هذا ما يقرره أبو سعيد السيرافى حيث يقول لمتى ابن يونس (المنطقى) :

« أسألك عن حرف واحد هو دائر فى كلام العرب، ومعانيه متميزة عند أهل العقل، واستخرج أنت معانيه من ناحية منطق أرسطاليس الذى تدل به، وتباهى

---

(1) البيان والتبيين / جـ ٣ / ٢٧ .

(2) ابن قتيبة / أدب الكاتب / ط السلفية سنة ١٣٤٦ ص ٤ .



بتفخيمه، وهو الواو. وما أحكامه ؟ وكيف مواقفه؟ . . . . وإنما دخل العجب على المنطقيين لظنهم أن المعانى لا تعرف ولا تستوضح إلا بطريقهم ونظرهم، وتكلفهم »(1).

فالسيرافى بتلك العبارات يرد على الوهم الذى سيطر على أذهان المناطقة فى عصره، وهو زعمهم أن اللغة ليست سوى قوالب منطقية، وأن معانى أى لغة إنما هى دلالات منطقية، يستطاع تحديدها بالتناول المنطقى. والسيرافى يدفع هذا الوهم بالواقع الذى يعلمه حق العلم (بوصفه نحويا) فى لغته العربية، ففى تلك اللغة من الدقائق والأسرار المعنوية ما يعجز المنطقى عن إدراكه، لأنها لا تدرك إلا بالتعرف المباشر على تلك اللغة، والوقوف على خصائصها التركيبية والأسلوبية التى تميزها عن غيرها من اللغات، فحرف (الواو) مثلا ـ فى اللغة العربية تتنوع دلالاته بتنوع التراكيب والسياقات التى يرد فيها، ولا يستطيع المنطقى التعرف على تلك الدلالات الخاصة بمجرد تحديدات المنطق وأدواته الجامدة .

وبناء على ذلك يسخر البحترى من تقنين المنطق للشعر قائلا :

كلفتمونا حدود منطقكم   والشعر يغنى عن صدقه كذبه(2)

فهذا البيت ثورة شاعر أحس بعبء ثقيل فى سلطة المنطق غير المشروعة التى ربما تورط بعض معاصريه فى فرضها على الشعر، فالشعر فى نظر البحترى فن يستمد قيمته الفنية، وتأثيره الفنى من لغته الفنية الخاصة التى لا تجرى على سنن المنطق، ولا تساير حدوده وأشكاله، والمعنى الشعرى بتلك اللغة ليس مجرد حقيقة عقلية تقاس بحدود المنطق، وإنما هو معنى خاص قد يؤدى غايته الفنية بعيدا عن تلك الحقيقة .

ويقول القاضى الجرجانى :

« الشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلى فى الصدور بالجدل والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقربها منه الرونق والحلاوة »(3).

والجرجانى بتلك العبارات يفرق بين نظرتين إلى الشعر :

---

(1) المقابسات / ٧٤ ـ ٨٠ .

(2) انظر : أسرار البلاغة / ٢٣٥ .

(3) الوساطة / ٨٩ .



نظرة منطقية : تتناول الشعر بأدوات المنطق، فلا ترى فيه غير أفكار عقلية مجردة، قد تتوافق أولا تتوافق مع أقيسة المنطق ومعاييره، وهى فى كلتا الحالين لا تحسن تذوق الشعر أو تحس بجماله الفنى .

ونظرة فنية : تبدأ بصياغته الفنية، فتدرك سماتها، وتحسن التأمل فى أشكالها التعبيرية، وخصائصها الجمالية، فيجد الشعر - من ثم - طريقه إلى القلوب، فتحلو صورته، ويجمل أثره فإذا كان المعنى فى الشعر (فى إطار النظرة الأولى) معنى عقليا يجرد من صياغته، فإنه فى النظرة الثانية معنى فنى يكتشف فى تلك الصياغة .

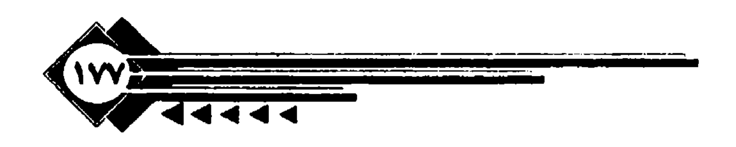
إن النظرة المنطقية إلى الشعر تجفف روحه، وتعفى على جماله، وتسد الطريق أمام تذوقه، وإدراك معانيه الفنية الخاصة، وقد أكد الآمدى فى موازنته قصور تلك النظرة - فهو إذ يجعل إدراك المعانى الشعرية أمرا مستحيلا على من يزج بنفسه - من غير المتخصصين - فى ميدان النقد، يجعل فى مقدمة هؤلاء ذلك الذى يتسلح بسلاح المنطق وحده، فهو يقول :

« لعلك أكرمك الله اغتررت بأن شارفت شيئا من تقسيمات المنطق، وجملا من الكلام والجدل، أو علمت أبوابا من الحلال والحرام، أو حفظت صورا من اللغة، أو اطلعت على بعض مقاييس العربية، وأنك لما أخذت بطرف نوع من هذه الأنواع بمعاناة ومزاولة، ومتصل عناية، فتوحدت فيه وميزت ظننت أن كل ما لم تلبسه من العلوم ولم تزاوله يجرى ذلك المجرى، وأنك متى تعرضت له، وأمررت قريحتك عليه، نفذت فيه، وكشفت عن معانيه، هيهات!! لقد ظننت باطلا ورمت عسيرا »(1).

نستطيع القول - إذن - بناء على ما تقدم من نصوص - إن الشعر قد تمايز في نظر الكثير من هؤلاء النقاد عن غيره من فنون القول، بطبيعة لغته الفنية، وما لتلك اللغة من أثر فنى متميز لدى المتلقى، حقيقة إن الشعر قد يقترب من الخطابة من حيث مادته الفكرية المجردة، ولكن الشعر ليس فى نظر هؤلاء - كما ذكرنا - مجرد تلك المادة، بل هو الصورة اللغوية الفنية التى يبدعها الشاعر فى تلك المادة إبداعا خاصا يسمو على اللغة المجردة فى الخطابة، ويتجاوز بتأثيره الفنى الخاص مجرد الإفهام الذهنى، أو الإقناع المنطقى، ومن ثم كان رفضهم للتناول المنطقى للغة الشعر .

---

(1) الموازنة ص ١٨٠ .



ونحن بذلك نتوقف فيما يقوله باحث معاصر :

« إن مفهوم الشعر عند الجميع تقريبا يرحب بجانب الإقناع في جملته وتفصيلاته، إن ما نسميه أحيانا تناولا منطقيا لا يعدو أن يكون تفصيلا لما تتطلبه الخطابة، ولم يكن الإقناع أو الإثبات مجرد هوى أصاب المتكلمين والمشغوفين بالمنطق، بل صدر أيضا عن مفهوم الشعر وصلته كما قلنا بمعنى الخطابة »(١).

فغاية الشعر فى نظر النقاد القدماء هى كما رأينا التأثير أو الإقناع الفنى لا الإقناع العقلى الذى تحققه الخطابة، وصلة الشعر بالخطابة أو المنطق لا تعنى أن الحدود قد امّاعت نهائيا بينه وبينهما، ولكى ندعم هذا الرأى نود أن نقف وقفة متأنية مع قدامة ابن جعفر، وهو من أكثر نقاد ذلك العصر تأثرا بالثقافة اليونانية، وشغفا بمنطق أرسطو وفلسفته لنسأل إلى أى حد كان لخطابة أرسطو ومنطقه أثرهما فى نظرته إلى الشعر ووظيفته ؟

أود أن ألاحظ فى البداية أن تأثر قدامة بأرسطو يبدو واضحا بصورة ملموسة فى موضعين من كتابه :

(أ) فى حديثه عن المعانى الدال عليها الشعر .

(ب) فى النعوت أو المعايير التى حددها لتلك المعانى .

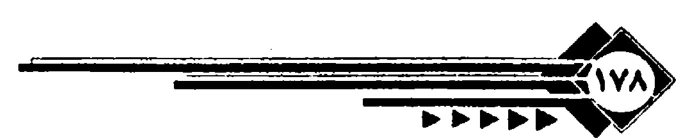
(أ) فهو يشرع لمعانى المديح والهجاء، فيرى أن معانى المديح ينبغى أن تكون قاصرة على الفضائل النفسية كالعقل والشجاعة والعدل والعفة، أو ما ينضوى تحت هذه الفضائل من صفات، أو ما يأتى نتيجة لتركيب فضيلة منها مع أخرى، ويرى أن معانى الهجاء ينبغى أن تكون قاصرة على أضداد تلك الفضائل(٢)، وقد أشرنا إلى ذلك عند حديثنا عن مصطلح الإصابة فى الفصل الأول. والذى تعنينا الإشارة إليه هنا هو أن قدامة يتأثر فى هذا التقنين بخطابة أرسطو حيث يشير ذلك الفيلسوف إلى أن الفضيلة موضوع المدح الأخص به، وحين يتحدث عن الصفات التى إذا توافرت فى شخص كان أهلا للثقة لدى الجمهور، وأجزاء الفضيلة عند أرسطو هى البر والشجاعة والعفة والمروءة وكبر الهمة، والسخاء والحلم . . .(٣).

---

(١) د. مصطفى ناصف / دراسة الأدب العربى ص ١٨ ، وانظر للباحث أيضا : نظرية المعنى فى النقد العربى ص ٥٢ .

(٢) انظر نقد الشعر/ ٣٩ ، ٥٥ .

(٣) انظر ابن سينا / الخطابة / ٨٤ ، وكذا النقد الأدبى الحديث / ١٧٨ .



(ب) ويتضح ذلك التـأثير أيضـا في «نعوت الجودة» أو المعـايير التى اصطنعـها قدامة للمـعانى، كصحة التقـسيم، أو صحة المقابلة أو الخلو من الاسـتحالة والتناقض، فتلك النعـوت ـ فى معظمـها ـ معـايير منطقيـة تهدف إلى ضـبط المعانى واستـقامتـها وتصميـمها تصميمـا منطقيا يتفق وقواعد الفـكر السليم، فصحة التقسـيم ـ مثلا ـ تكاد تكون هى الاستقراء المنطقى الذى يعنى باستقصاء الجزئيات، لاستخلاص النتيجة المنطقية ومقياس التناقض ليس سوى نظرة منطقية من قدامة إلى المعنى أساسها التقابل والتضاد، واتحاد الجهة وانفكاكها(١).

والتسـاؤل الذى يفرض نفسـه فى هذا الصدد هو: أكـانت المعانى التى يشرعـها قدامة، ويقنن لها هذا التقنين المنطقى هى المعانى الشعرية فى نظره ؟

لكى نحدد مدلول تلك المعـانى لدى قدامة ينبغى أن نستحـضر ما سبق أن رأيناه من أن نظرته إلى المعنى كانت تقـوم على أساس نظرته الثنائية إلى الشعر، فـالشعر لدى قدامة مـادة وصورة، فالمعانى هى المادة المعروضـة للشاعر، ومن ثم فلا قيـمة لها ـ فى نظره ـ فى ذاتها ما لم يصبّـها الشاعر فى صورة لغوية، يجودها تجويدا فنـيا، ومقتضى ذلك أن المعانى التى يشرعها قدامة ـ هنا ـ للشـعر ليست هى المعانى الشعرية فى نظره، وإنما هى المادة الخام لصناعـة الشعر، فـالشجاعة، أو العـدل، أو العفة مـثلا هى أفكار مجردة أو معانٍ عـقلية يرى فيها قدامة ـ متأثرا بخطابة أرسطو ـ مـادة صالحة لبناء شعر المديح .

وبناء على تلك النظرة إلى المعانى ساغ لقدامة (على مستوى النظرية) أن يقنن لها ذلك التقنين المنطقى، أعنى أنه كـان يحس بأنه إنما يقنن بالمعايير المنطقية السـابقة للمادة الخام، أو للفكرة بوجـه عام لا للمعنى الشـعرى، وكأن قدامـة كان يرى أن المنطق أداة الفكر الإنسانى فـى عمومـه، فالفكرة المنطقيـة المستقـيمة ينبـغى ـ فى نظره ـ أن تكون الأصل فى كل فنون القول (ومنها الشعر) كمـا أن المادة الخام أصل فى صناعات كثيرة، وقدامـة نفسه يصرح بهـذا الذى نستنتجـه من موقفه، إذ يـقول عند حديثه عن عـيوب المعانى تحت عنوان «الاستحالة والتناقض» .

---

(١) انظر : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان / ١٥٣ ، ٢١٣ .



« فإن أتى فى الشعر جمع بين متــقابلين من هذه المتقابلات، وكان هذا الجمع من جهة واحــدة فهو عيب فــاحش غير مخصــوص بالمعانى الشعرية، وهو لا حــق بجميع المعانى »(١).

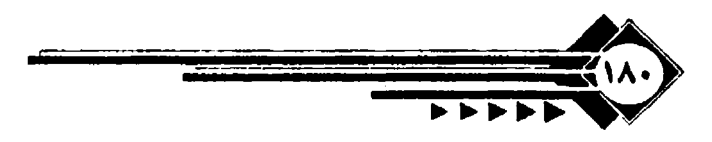
ونحن بذلك لا نحاول تبرير هذا التناول المنطقى للشــعر عند قدامة، بل إننا نرى على العكس من ذلك أنه كان منزلقا خطيرا جره (عند التطبيق) إلى أخطاء كثيرة فى فهم الشعــر، ولم يكن الشعــر فى حاجــة (كما خــيل لقدامــة) إلى تلك المعاييــر والضوابط المنطقية، فصحــة الفكرة، واستقامتها، وخلوها من التناقض كل هذه أمــور يهتدى إليها الشاعــر بفطرته وذوقه السليم، فالشــاعر ليس فى حاجــة إلى المنطق لكى يقسم قســمة صحيحة مثلا، وقد عرف الشعــر العربى ظواهر حسن التقسيم، والمقابلة، وما إلى ذلك منذ كان هذا الشعر(٢)، فضلا عن أن مخالفة الشعر لهذه الضوابط قد يكون لغاية فنية، أو تعبيرا عن رؤية خاصة للشــاعر، وكان أولى بقدامة ألا يغفل عن ذلك وهو الذى ألح على «التــجويد الفنى» كــمــا سبق أن ذكــرنا، لولا شغــفــه ـ فى هذا الموضع ـ بالتناول المنطقى.

لا نود ـ إذن ـ أن ندافع عن تلك النزعة المنطقية عند قدامة، وإنما نود الإشارة إلى أنها قد استندت لديه على أساس نظرته إلى المعانى بوصفها الأفكار العامة التى تكون فى الشعر كما تكون فى الخطابة، والتى تمثل فى نظره المادة الخام لصناعة الشعر، وبناء على ذلك يمكننا القول: إن اقتراب الشــعر من دائرة المنطق أو الخطابة كان فى نظره فى حدود تلك المعانى المجــردة أو المادة الخام،وقد ســبق أن رأينا أن قدامــة كان على وعى بأن فى الشعر الجيد مستوى آخــر من المعنى هو المعنى الفنى المتمثل فى صورته اللغوية التى يرى أنها الشعر، ومن ثم ألح على تجويدها، أى أن قدامة كان يرى أن للشعر بصورته اللغوية الخاصة معانيــه الفنية الخاصة التى تتمايز عن معــانى المنطق ومعانى الخطابة، ويبدو ذلك لديه بوضوح عند حديثــه عما أسماه «ائتلاف اللفظ والمعنى» فلقد كــثر إطلاقه لمصطلح المعنى على ألوان الصورة المجازية ـ كــما رأينا ـ واختفت تماما تلك النزعــة المنطقية لديه فى هذا الموطن .

---

(١) نقد الشعر / ١٢٠ .

(٢) كان عمر بن الخطاب يعجب ببيتين لزهير بن أبى سلمى لما فيــهما من حسن التقسيم، وقد قال من منطلق هذا الإعجاب : « لو أدركت زهيرا لوليته القضاء » انظر الصناعتين / ٢٦٨ ـ ٢٦٩ .



ما وظيفة المعنى الفنى فى نظر قدامة إذن ؟

نستطيع أن نتعرف طبيعة هذه الوظيفة إذا ما تعرفنا ما يعنيه قدامة بعبارة «الائتلاف بين اللفظ والمعنى»؛ فمصطلح اللفظ فى هذه العبارة يعنى ما يعنيه قدامة فى موطن آخر بمصطلح الصورة، أى البناء الفنى للغة بما يشعّه من معان وما يجسده من دلالات خاصة، فهو يشمل عنده الوسائل الفنية التى يتحقق بها التجويد الفنى للغة الشعر كالإشارة أو «الإرداف» أو «التمثيل» .

أما مصطلح المعنى فى تلك العبارة فينصرف إلى الفكرة المجردة التى هى عند قدامة موضوعة للشعر، وبذلك يكون مدلول «الائتلاف بين اللفظ والمعنى» هو ملاءمة الصورة للفكرة، ومؤازرتها لها لدى المتلقى أى أن تنجح الصورة التى يبدعها الشاعر (بخصائصها الفنية ومعانيها الإيحائية أو الإشعاعية) فى توصيل الفكرة إلى المتلقى توصيلا فنيا يحسن به وقعها فى نفسه، وأثرها فى وجدانه، فقدامة يعد من التمثيل قول عمير بن الأيهم :

راح القطين من الأوطان أو بكروا ... وصدقوا من نهار الأمس ما ذكروا

قالوا لنا وعرفنا بعد بينهم ... قولا فما وردوا عنه ولا صدروا

ويستحسن الصورة فى البيت الثانى قائلا : «فكان يستغنى عن قوله فما وردوا عنه ولا صدروا بأن يقول : فما تعدوه ، أو فما تجاوزوه، ولكن لم يكن له من موقع الإيضاح وغرابة المثل ما لقوله فما وردوا عنه ولا صدروا »(1).

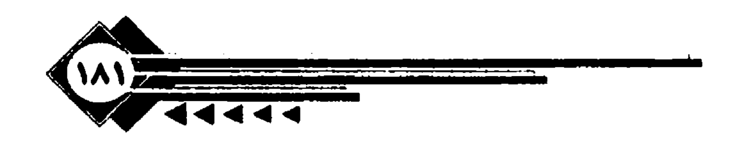
وهو يعلق على قول يزيد بن مالك الغامدى :

فإن أسمعوا ضجا زأرنا فلم يكن ... شبيها بزأر الأسد ضبح الثعالب

قائلا : «فقد أشار إلى قوتهم وضعف أعدائهم إشارة مستغربة لها من الموقع بالتمثيل ما لم يكن لو ذكر الشىء المراد بلفظه»(2) ـ فقدامة فى هذين الموقفين يقارن بين الصورة التمثيلية والتعبير الحرفىّ المقابل لها موضحا ما تتمايز به عن ذلك التعبير من لطف الموقع وقوة التأثير لدى المتلقى، ففى البيت الأخير مثلا كانت قوة قبيلة الشاعر وضعف أعدائها هى الفكرة المجردة التى يود الشاعر أداءها، وقد نجح الشاعر فى أن

---

(1) نقد الشعر / ٩٥ .
(2) السابق / ٩٦



يصبها في هذا القالب التمثيلي «المستغرب» بعناصره الحسية ودلالاته الفنية الخاصة، فتمكن بذلك من أن يفرضها على المتلقى، أو يوصلها إليه توصيلا فنيا، فكان لها من حسن الموقع لديه ما تفتقده لو أديت بلغة مجردة، أو «لو ذكر الشيء المراد بلفظه»، ومقتضى ذلك أن الشاعر لم يعدل عن أداء الفكرة بلغتها المجردة إلى أدائها بتلك الصورة التي تلائمها (وتأتلف معها) إلا لتلك الغاية، أعنى التأثير الفنى فى المتلقى .

إن التوصيل الشعرى فى نظر قدامة ـ كما يقرر أحد الباحثين ـ «ليس توصيلا حرفيا لقيمة، وإنا هو صياغة مجازية لها، وفى هذه الصياغة يتجلى تأثير الشعر عندما يربط المعاني الأصلية بأخرى فرعية، على نحو يفرض المعانى الأصلية على انتباه المتلقى، فيجبره على التأنى إزاءها، والتأثر بما تتبدى فيه المعانى الفرعية من معطيات حسية تشير إلى المعانى الأصلية إشارة ضمنية تنطوى على تعدد فى الدلالة أو تنطوى على معان كثيرة كما يقول قدامة »(1).

ومما يؤكد هذا الفهم أن قدامة عند حديثه عن التجويد الفنى للصورة يجيز للشاعر أن يتناقض، وهذا دليل على أنه لا ينظر فى اللغة الفنية المجّودة إلى الفكرة المجردة التى كان التناقض من أخص عيوبها لديه فهو ينفى دعوى التناقض عن أبيات لامرئ القيس ثم يقول :

« ومع ذلك فلو قاله وذهب إليه لم يكن عندى مخطئا من أجل أنه لم يكن فى شرط شَرَطَه يحتاج إلى أن لا ينقض بعضه بعضا، ولا فى معنى سلكه فى كلمة واحدة أيضا لم يجر مجرى العيب؛ لأن الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقا، بل إنما يراد منه إذا أخذ فى معنى من المعانى كائنا ما كان أن يجيده فى وقته الحاضر »(2).

نستطيع القول فى النهاية: إن وظيفة الشعر لدى قدامة لا تكاد تختلف عنها لدى غيره من نقاد ذلك العصر، أجل: إن الشعر قد يتشابه فى نظره مع الخطابة أو المنطق من حيث المادة الفكرية، ولكن يبقى بعد ذلك أن للشعر بلغته الخاصة، وطبيعة تأثيره الخاص ما يتمايز به عن كل من الخطابة والمنطق .

---

(1) د. جابر عصفور / مفهوم الشعر / 162 .
(2) نقد الشعر / 15 ـ 16 .



رابعا ـ التجـــدد :

الخصيصــة الأخيرة من خصائص المعنى الشعرى هى التـجدد والابتكار، فإذا كان ذلك المعنى فى نظر نقادنا القدماء ـ كما رأينا ـ أمـرا غير مفارق للصورة، بل هو متلبس بها متجسد فى قالبها الخاص فـإن مقتضى ذلك أنه لا يتسم ـ كالفكرة المجردة ـ بالثبات والجمود، بل هو معنى دينامى متفرد، تختلـف طبيعته من شكل إلى شكل، ويتجدد ما تجددت قوالب الصياغة، وأنماط التعبير .

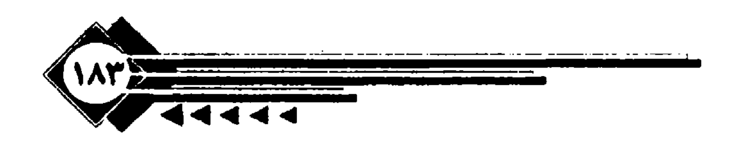
وأود ـ فى البداية ـ أن أشـير إلى أن «الإبداع الشعرى» لم يتـعلق بالفكرة المجردة فى نظر هؤلاء النقاد، وذلك أمر يتمشى مع إحساسهم بنفاد الأفكار واستغراق الأقدمين لها؛ فالشاعر المحـدث غير مطالب بابتكار الفكرة، بل له أن يتناول من أفكار السابقين، ولا غضاضة عليـه فى ذلك شريطة أن يحوّر فيها، أو يضيف إليهـا (عن طريق الصياغة الفنية) إضافـات لا تنسب إلا إليه، ولا تحسب إلا له . . وبناء على ذلك لا يعـد قدامة ابن جعفر مجرد السبق إلى الفكرة أو طرافتها أو غرابتها من «نعوت الجودة» فى الشعر، فيقول :

« وقد يضع النـاس فى باب أوصاف المعانى الاسـتغراب والـطرافة، أى أن يكون المعنى مما لم يسبق إليه، وليس عندى أن هذا داخل فى الأوصـاف؛ لأن المعنى المستجاد إذا كان فى ذاته جيدا فأما أن يقال له جيد إذا قاله شاعر من غير أن يكون تقدمه من قال مثله فهذا غير مستقيم، بل يقال لما جرى هذا المجرى طريف غريب، إذا كان فردا قليلا، فإذا كثـر لم يسم بذلك، وغريب وطريف هما شيء آخـر غير حسـن أو جيد. . . ؛ إذ كانت المعانى مما لا يجعل القبيح منها حسنا لسبق السابق إلى استخراجها، كما لا يجعل الحسن قبيحا للغفلة عن الابتداء »[١].

فقدامة وهو يتـحدث عن نعوت جودة المعنى لا يعد ابتكار المعانــى أو السبق إليها من تلك النعوت، بل إنه ليفصل فصلا تاما بين سمتى «الابتكار» «والجودة»، فالجودة أو الحسن غير الجـدة أو الطرافة، ومقتضى ذلك أن الفكرة المبتكرة فى نـظر قدامة قد تكون شعرا قبيـحا، وأن الفكرة المتداولة قد تكون شعرا حسنا، لأن الحـسن والقبح لا يتعلقان بالفكرة فى ذاتها، بل بطريقة إخراجها ومـدى تجويد الشاعر لها، أى أن الإبداع الشعرى فى نظر قدامة لا يتحقق إلا عن طريق الصورة .

---

(١) السابق / ٨٨ ـ ٨٩ .



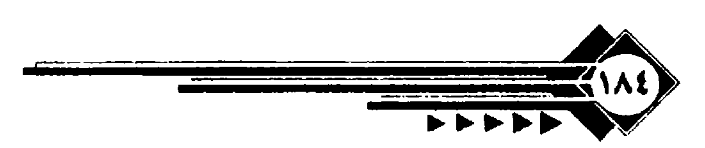
إن ابتكار الفكرة فى هذه النظرة ليس من عمل الشاعر أو فى الأقل ليس ذلك هو واجبه الأول، وبناء على ذلك لم يجد الشاعر فى نفسه حرجا من الاعتراف بأخذ الفكرة عن سابقيه، فلقد روى أن أبا نواس ألم فى قصيدة له بمعنى النابغة فى اتباع الطير لجيوش الممدوح عند الحرب، وأن بعضهم كلم أبا نواس فى ذلك فأجاب بأن النابغة «إن أحسن الاختراع فما أسأت الاتباع »(١).

فهذه العبارة لأبى نواس تشى بإحساسه بأنه لم يأخذ من شعر النابغة شيئا ذا بال، ومن أجل ذلك فهو يعترف باختراع النابغة للفكرة، ثم يقرر فى الوقت نفسه أو (يُدِل) بأنه قد أحسن الاتباع، أى أنه قد حقق فى تلك الفكرة ما ينسب إليه وحده، أو لنقل: إن أبا نواس كان يحس بأنه قد حقق «اختراعا فنيا» خاصا به فى تلك الفكرة النابغية، فقد أخرجها فى صورة لغوية خاصة، فأضاف إليها ما ينقلها من حيز الاشتراك إلى حيز الخصوصية، ومن ثم أحس بأن اتباعه للنابغة «اتباع حسن» أى أنه ليس مجرد نقل أو متابعة حرفية .

كان الإبداع فى الصورة - إذن - هو الإبداع الأثير فى الشعر، أو بعبارة أكثر دقة هو «الإبداع الشعرى»، فمجرد السبق إلى الفكرة غير كفيل بتحقيق غاية الشعر ما لم يكن للصورة اللغوية التى تصب فيها تلك الفكرة جمالها وإبداعها الفنى. . ولعله من هذا المنطلق كانت تفرقة بعض النقاد بين هذين اللونين من الابتكار فى التسمية فقال: «الاختراع للمعنى والإبداع للفظ»(٢)، فإذا ما استحضرنا إلى أذهاننا ما اتسمت به المعانى فى نظر هؤلاء النقاد من تداول وثبات أدركنا أن «الإبداع فى اللفظ» هو وسيلة تفرد الشاعر المحدث، والمعيار الذى يقاس به شعره فى نظرهم. وقد أشرنا من قبل إلى أن مصطلح «البديع» فى تلك الفترة كان ينصرف إلى الوسائل الفنية التى يبرز بها الشاعر المعنى أو يبدعه فى صورة فنية فريدة، وأن ذلك المصطلح بهذا المفهوم كان يترادف على ألسنة بعض النقاد مع مصطلح «الصنعة» بمفهومها الفنى .

لقد كانت الصورة اللغوية فى نظر هؤلاء النقاد هى منبع الإبداع الشعرى، ووسيلة تفرد الشاعر؛ لأنهم أحسوا بأن لكل صورة جديدة دلالاتها الخاصة، وإشعاعاتها المتفردة التى تنبثق من بنائها الخاص، أى من طريقة تأليف الشاعر لألفاظها، ونظمه لها على هيئة خاصة، ومن هذه الزاوية لم يكن للألفاظ المفردة فى ذاتها فى نظرهم قيمة .

(١) انظر : زهر الآداب / جـ ٤ / ١٤٥ - ١٤٦ .
(٢) انظر : العمدة / جـ ١ / ٢٦٥ .



لقد أحس هؤلاء النقاد نحـو الألفاظ المفردة بما أحسـوا به نحو الفكرة المجردة، أعنى إذا كانت الفكرة المجردة عندهم كالمـادة الخام التى لا يحكم على الشاعر إلا بمدى إتقان صورتها، وتجويدها تجويدا فنيا، فالألفاظ المفردة[1] ـ كذلك ـ لا قيـمة لها إلا إذا نظمت نظما فنيا فـى نسق تعبيرى خاص، فتـتبادل التأثير فـيما بينها، فتـتجاوز اللفظة دلالتها الحرفيـة أو المعجمية، وتتآزر مع جاراتها فى تشكيل صورة خـاصة ذات مضمون فريد، وإذا كان للناقد العربى وقفـة أمام اللفظة المفردة، فعلى أنها جزء من كل، أو لبنة فى بناء .

لقد رأينا فيما سبق أن الإعجاب بالقديم والمحـافظة عليه كانا سمة الشاعر والناقد على السواء، وهنا نشير إلى أن ألفاظ اللغة العربية قـد اتسمت بقدر كبير من الثبات فى إطار تلك المحافظة، فلم يكد الشاعر المحدث يـتجاوز دائرة «المعجم اللفظى» التى تحرك فيها سلفه القديم، ومن هذا المنطلق يرى القاضى الجرجانى أن حاجة الشاعر المحدث إلى الرواية أمسّ، وإلى كثرة الحـفظ أفقر، معللا ذلك بأن الشـاعر المحدث (لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا رواية، ولا طريق للرواية إلا السمع، وملاك الرواية الحفظ)[2].

ولا يعنى هذا القـول من الجرجـانـى أن مجـرد الإلـمام بالمعجـم اللغـوى القديم هو ـ فى نظره ـ سبيل المهارة والبراعة فى صناعة الشعر؛ فسوف نرى بعد قليل أنه يجعل الشعر فى الصورة التأليفية للألفاظ، ومـعنى ذلك أن براعة الشاعر تتجلى فى استخدامه لتلك المادة اللغوية (التى تحصلت له بالرواية والحفظ) استخداما فنيا خاصا به، دالا على مهارته وتفرده بل إن الجرجانى ليقول بعد ذلك مباشرة :

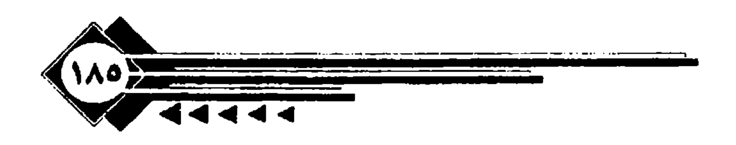
« إن العرب مـشتركـة فى اللغة واللسان، وإنـها سواء فى المنطق والعـبارة، وإنما تفضل القبيلة أختها بشىء من الفصاحة »[3]. ومقتضى هذه العبارة أن الفصاحة فى نظر الجرجانى إنما هى استعداد خاص فوق مجرد العلم بألفاظ اللغة .

---

(١) لقد سبق أن رأينا ان الآمدى قد جعل الفاظ اللغة مقابلة للصورة فى الشعر، أى أنها فى نظره ـ هى مادة الشعر أو هيولاه على حد تعبيره، وهو بذلك يخالف قدامة بن جعفر الذى يرى أن المعانى «المجردة» هى مادة الشـعر. والحقـيقة أن رأى الآمدى فـى هذا الصدد يبدو ـ فى نظرى ـ أقـرب إلى الدقة؛ ذلك لأن المعانى ليست مادة خاصة بالشعر بل هى مادة لكل الفنون، فقد يشترك الشاعر والرسام ـ مثلا ـ فى تناول فكرة واحدة ولكن تبـقى لكل منهمـا «مادته الخاصة» التـى يتعامل معـها، والتى يتجـلى فنه فى طريقة استخدامه لها .

(٢) الوساطة / ٢١ .

(٣) السابق / ٢٢ .



إنه إذا كانت العرب على ما يرى ذلك الناقد مشتركة فى اللغة والمنطق، وإذا كان الشاعر المحدث ـ بالرواية والحفظ ـ لا يكاد يخرج عن هذه الدائرة المشتركة من الألفاظ فمغزى ذلك أن شاعرية ذلك الشاعر وإبداعه الفنى لا يتعلقان بتلك الألفاظ فى ذاتها؛ لأنها ـ حينئذ ـ تتسم بالتداول والعموم، فلا تنسب لأحد، ولا تحظر على أحد، وقد عبر الجرجانى عن ذلك صراحة بقوله: «الألفاظ منقولة متداولة»(١).

وقد حفل النقد العربى بعبارات كثيرة تؤكد تلك النظرة التى لا ترى فى الألفاظ المفردة لذاتها مظهرا لتفرد الشاعر، أو ميدانا لإبداعه الفنى، وقد ألح الآمدى على تأكيد ذلك فى أكثر من موطن، فهو ينفى أن تكون الألفاظ بذاتها من البديع المخترع، ويصرح بأن «الألفاظ مباحة غير محظورة»(٢).

إن لتلك العبارات السابقة دلالتها الواضحة على نظرة هؤلاء النقاد إلى الألفاظ المفردة؛ فهى ليست ـ بذاتها ـ ميدان تفرد الشاعر أو ابتكاره، وإنما لا تكون كذلك إلا فى صورتها التأليفية التى يبدعها الشاعر، حيث تخرج تلك الألفاظ (فى إطار تلك الصورة) من حيز التداول إلى حيز الخصوصية .

يقول ابن المقفع فى هذا الصدد :

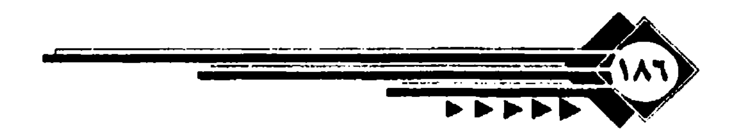
« فليعلم الواصفون المخبرون أن أحدهم وإن أحسن وأبلغ ليس زائدا على أن يكون كصاحب فصوص وجد ياقوتا وزبرجدا ومرجانا فنظمه قلايد وسموطا وأكاليل، ووضع كل فص موضعه، وجمع إلى كل لون شبهه مما يزيده بذلك حسنا، فسمى بذلك صائغا رفيقا، وكصاغة الذهب والفضة صنعوا منها ما يعجب الناس من الحلى والآنية، وكالنحل وجدت ثمرات أخرجها الله طيبة، وسلكت سبلا جعلها الله ذللا، فصار ذلك شفاء وطعاما وشرابا منسوبا إليها، مذكورا به أمرها وصنعتها، فمن جرى على لسانه كلام يستحسنه أو يستحسن منه فلا يعجبن به إعجاب المخترع المبتدع، فإنه إنما اجتباه واصطفاه »(٣).

---

(١) السابق / ١٦١ .

(٢) انظر الموازنة / ١٤٩ ، ١٥٥ ، ١٥٦ .

(٢) ابن المقفع / الأدب الصغير / ضمن رسائل البلغاء / دار الكتب العربية الكبرى سنة ١٩١٣م ـ ١٣٣١ هـ / ٢١ جمع وتحقيق / محمد كرد على .



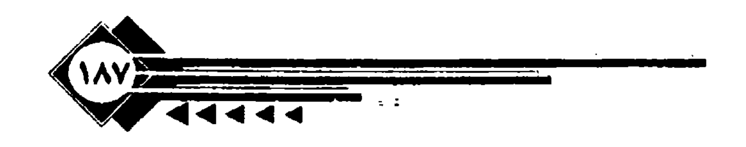
فابن المقفع فى هذا النص يرى أن الألفاظ مهيأة ميسورة التناول أمام البليغ، ومن ثم فلا فضل له فى إيجادها. إنها كالأحجار الكريمة والمعادن النفيسة التى لا يخترع الصائغ مادتها، وكالثمار الطيبة المبثوثة أمام النحل بين أحضان الطبيعة، ومن أجل ذلك ينفى ابن المقفع عن الأديب صفة الإبداع أو الاختراع، أو بعبارة أدق ينفى أن يكون إبداع الأديب أو اختراعه متعلقا بتلك المادة اللفظية الميسورة .

لقد كان ابن المقفع معنيا بتحديد مجال الإبداع الفنى فى الأدب، وهذا المجال فى نظره هو «نظم» الألفاظ لا الألفاظ نفسها، ويتضح ذلك من إعجابه بنظم البليغ لألفاظه، ومقارنته للقول المنظوم بالقلايد والأكاليل التى يزداد حسنها بالنظم، وبالذهب والفضة حين يصاغان فى أشكال فنية تروق وتسحر، وبالرحيق الذى هو لذة وشفاء، فهذا الرحيق ليس مجرد الثمرات أو الزهور، ولا هو نتيجة مباشرة لها، إنه نتيجة جهد تأليفى رائع تقوم به النحلة التى تمتص وتتمثل، فتخرج للناس هذا الرحيق الحلو منسوبا إليها، مذكورا به أمرها ـ وفى ذلك دلالته على أن ابن المقفع لا يود بعباراته السابقة أن ينفى سمة الاختراع أو الإبداع عن الأديب على الإطلاق، بل إنه يود أن يلفت نظره إلى ذلك الجمال التأليفى للألفاظ الذى ينبغى أن يحشد له قدراته وطاقاته الفنية، لكى يحقق فى تلك المادة المهيأة الميسورة للجميع إبداعا خاصًا به، فلا ينسب إلا إليه، أى أن الإبداع الفنى ـ فى نظر ابن المقفع ـ « إبداع ليس من العدم » .

ونجد هذه الفكرة ـ لدى أبى على مسكويه (أحد فلاسفة القرن الرابع) الذى يقول :

« وقد علم أن للعقد المنظوم من النفس ثلاثة مواضع: أحدها مفردات تلك الخرز واختيار أجناسها وجواهرها، والثاني موقع النظم الذى يجعل للحبة إلى جانب الحبة قبولا آخر وموضعا من النفس ثانيا، والثالث وضع كل واحد من هذه العقود فى خاص موضعه من النحر والرأس والزند والصدر، وإذا كان هذا المثال صحيحا، وكانت الحروف الأصلية كالخرز، وهى مختلفة اختلافا طبيعيا لا صنع فيها للبشر، ولا يظهر فيها أثر للصناعة، ولا ريبة للحذق والمهارة، كان القسمان الباقيان من النظم والتركيب هما موضع الصناعة وفيهما يظهر أثر الإنسان بالحذق، وجودة البصر والثقافة »(1). فمهارة

(1) الهوامل والشوامل / ٢١ .



الشـاعر أو صنعـته الفنيـة لا أثر لها فـى الحروف أو الكلمـات المفردة لأنهـا ـ فى نظر مسكويه ـ كالمـادة الطبيعية التى لا أثر فـى وجودها للبشر، وبناء على ذلك فـإن مجال صنعة الشـاعر هو ذلك النظم المخـصـوص للكلمات الذى تحـتل فيه الكلمـة موضعـها الأخص بها، فـتكتسب قيـمة خاصـة، ودلالات خاصة، فـتتآزر مع جـاراتها فى أداء مضمـون متفرد؛ ذلك لأن هذا المضـمون ـ حينئذ ـ لا يصبـح مجرد دلالات معجـمية للألفاظ. ولكنه ـ فـوق ذلك ـ علاقات جديدة، ونسب مـبتكرة، يهتدى إليـها الأديب بذوقه المتفـرد، ويكتشفها المتلقى بالتـأمل الدقيق فى هذا النسق الفريد الذى تتفـاعل فيه الألفاظ تفاعلا خاصا، وتوحى فى إطاره بفيض خاص من المشاعر والإيحاءات .

وقد تعمق الإحسـاس بقيمة النظم فى اللغة الفنية فـى إطار البحوث والدراسات التى نشأت حول قـضية الإعجاز القـرآنى، فقد انتهت هذه الدراسـات ـ غالبا ـ إلى أن إعجاز القرآن فى بلاغة لغته لما تتفـرد به من نظم خاص وتأليف عجيب، فالقرآن ـ كما يصرح الخطابى ـ «إنما صار معجزا لأنه جاء بأفصح الألفاظ فى أحسن نظوم التأليف منها أصح المعانى ». وتتبع تفسير الخطابى لتلك العبـارة السـابقة يكشف عن أن فصاحة ألفاظ القرآن وصحة معانيه لا يتمثلان إلا فى هذا النظم الرائع فى لغة القرآن، وهو يؤكد ذلك فى موطن آخر فيقول :

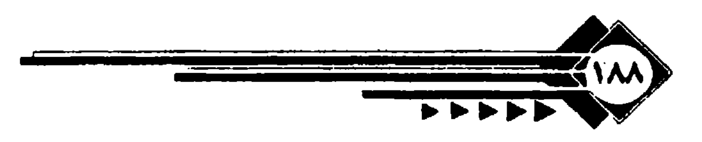
« وأما رسوم النظـم فالحاجة إلى الثقـافة والحذق فيـها أكثر؛ لأنهـا لجام الألفاظ وزمام المعانى، وبـه تنتظم أجزاء الكلام، ويلتئم بعضـه مع بعضه، فتـقوم له صورة فى النفس يتشكل بها البيان »(١).

والجـديد عـند الخطابى في هذا النـص أنه يلفت النظر إلـى قـيـمـة الـنظم فى الأسلوب، وأثره الفنى فى المعنى، فـالنظم فى نظره هو العنصر الجـوهرى فى الأسلوب الفنى، ومن ثم فإنه يحتاج ـ أكثر من غـيره من عناصر الأسلوب ووسائله ـ إلى الحذق والفطنة وسعة الثقافة لدى الأديب؛ ذلك لأن الأثر الفنى للأدب لا يتحقق إلا عن طريق هذا النظم، فالأديب أو الشاعر إذ يتخير ألفاظه ويرتبها ترتيبا خاصا تتلاءم به وتتآزر إنما يقدم صورة خاصة للمتلقى تتقبلها نفسه، وترتسم فى وجدانه، فيتذوق مضمونها الفنى.

وإذا كان النظم فى نظر الخطابى هو لجام الألفاظ وزمـام المعانى، فمغزى ذلك أن تلك المعانى فى رأيه لا تدرك إلا فى إطار صورتها المنظومة، أى أن المتلقى لا يستمد هذا

---

(١) ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن / ٣٣ .



المعنى من ذاكرته، بل يتعرف عليه عن طريق إحساسه بالصورة، وتأمله لطريقة نظمها، وما يتبدى له فى هذا النظم من علاقات جديدة أو نسب خاصة، فعن هذا الطريق وحده يستطيع تذوق المعنى أو على حد تعبير الخطابى «يتشكل لديه البيان» ومقتضى ذلك أن «النظم» فى نظر الخطابى نشاط لغوى خلاق، وأن لكل نظم خاص صورته الخاصة لدى المتلقى، ومعناه المتفرد لديه .

ويتابع الرمانى تلك الفكرة، فيصرح بأن النظم ـ لا الألفاظ المفردة ـ ميدان التفاضل بين الأدباء، لأنه هو الطريق الوحيد للإبداع الفنى، فإذا كانت الألفاظ متداولة محصورة فإن النظم ميدان فسيح رحب الآفاق لكل أديب أن يقطع فيه شوطه حسبما تؤهله إمكاناته وأدواته الفنية، وسيظل فى هذا الميدان الرحب متسع لكل متسابق لا فرق فى ذلك بين سابق ولاحق، فأبواب الإبداع ـ عن طريق النظم والتأليف ـ لن توصد، يقول الرمانى فى ذلك مستدلا على إعجاز القرآن بنظمه :

« ودلالة الأسماء والصفات متناهية، فأما دلالة التأليف فليس لها نهاية، ولهذا صح التحدى فيها بالمعارضة لتظهر المعجزة، ولو قال قائل: قد انتهى تأليف الشعر حتى لا يمكن أحدا أن يأتى بقصيدة إلا وقد قيلت فيما قبل لكان ذلك باطلا؛ لأن دلالة التأليف ليس لها نهاية، كما أن الممكن من العدد ليس له نهاية يقف عندها لا يمكن أن يزاد عليها »(١).

فالنظم الرائع فى القرآن هو وجه التحدى ومظهر الإعجاز فى نظر الرمانى؛ لأن القرآن قد نزل بلغة العرب، وألفاظه هى من جنس ألفاظهم، ولكن تلك الألفاظ قد نظمت نظما عجيبا رائعا، فيه من المعانى والدلالات، وله من التأثير فى النفوس ما لا يقدر على مثله بشر .

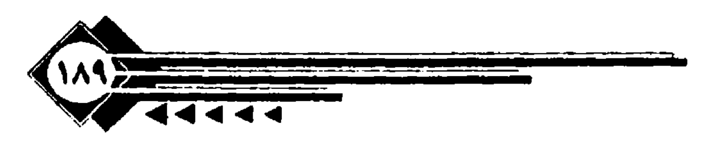
وتتردد هذه الفكرة على لسان رجل من الباحثين فى الإعجاز هو القاضى عبد الجبار المعتزلى، فهو يقول فى موطن :

« اعلم أن الفصاحة لا تظهر فى أفراد الكلام، وإنما تظهر فى الكلام بالضم »(٢).

---

(١) السابق / ٩٩ .

(٢) المغنى فى أبواب التوحيد والعدل / جـ ١٦ / ١٩٩ .



ويعود ليبرر هذا الرأى فى موطن آخر فيقول : «إن جملة الكلمات وإن كانت محصورة فتأليفها يقع على طرائق مختلفة . . . فتختلف لذلك مراتبه فى الفصاحة، فيجب ألا يمتنع أن يقع فيه التفاضل، وتبين بعض مراتبه من بعض . . وما هذا حاله فالتحدى صحيح فيه؛ لأن فيه مقادير معتادة تصح فيها زيادات فى الرتب غير معتادة»(١).

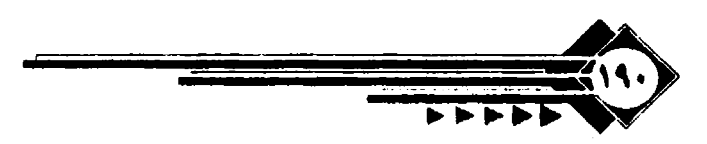
فالقاضى عبد الجبار يربط ربطا وثيقا بين درجة فصاحة الكلام وطريقة نظمه، أى أن هذا النظم فى نظره هو المجال الذى تتفاوت فيه القدرات الفنية، وتتحدد به مرتبة الإبداع، فمزية كلام على آخر ليست فى ألفاظه وكلماته المفردة؛ لأن هذه الكلمات محصورة وليست من ابتكار أحد، وإنما تتعلق تلك المزية بطريقة تأليف تلك الألفاظ فى نسق خاص، ففى هذا النسق وحده تظهر براعة الأديب، ويستطاع بتأمله تقييم فنه بالنظر إلى ما يتجسّد فيه من معنى خاص، توحى به الألفاظ التى تخيرها الأديب، وطريقة ترتيبه لها ترتيبا يتشكل به معناها، وذلك ما يصرح به القاضى عبد الجبار إذ يقول :

« فالذى تظهر به المزية ليس إلا الإبدال الذى به تختص الكلمات، أو التقدم أو التأخر الذى يختص الموقع، أو الحركات التى تختص الإعراب، فبذلك تقع المباينة، ولابد فى الكلامين اللذين أحدهما أفصح من الآخر أن يكون إنما زاد عليه بكل ذلك أو ببعضه »(٢).

ولهذه العبارات الأخيرة دلالتها على أن المزية فى العبارة لا تتعلق بمجرد ما فيها من جرس موسيقى أو وزن عروضى مثلا، وإنما بصورتها التركيبية الخاصة، وما لتلك الصورة من أثر فى المعنى، فإذا كانت مزية الكلام هى فصاحته فإن هذه الفصاحة تتعلق عند القاضى عبد الجبار بدقة اختيار الألفاظ، وحسن ترتيبها، وجمال مواقعها، ولا يخفى ما لذلك من أثر فى تشكيل الدلالات وإبداع المعانى، ولعله من أجل ذلك نفَى القاضى عبد الجبار أن تتعلق المزية فى الكلام ببنية ألفاظه، فهو يقول بعد العبارات السابقة مباشرة :

---

(١) السابق / ٢٠١ .
(٢) السابق / ٢٠٠ .



« وهذا يبين أن المعتبر فى المزية ليس بنية اللفظ، وأن المعتبر فيه ما ذكرناه من الوجوه »(١).

* * *

هذه الآراء المنبثقة عن البحوث التى دارت حول إعجاز القرآن، وما أكدت عليه من أن النظم هو مجال التحدى والإعجاز الفنى فى تلك المعجزة الفنية الخالدة ـ عمّقت من غير شك التفات الناقد العربى إلى الصورة فى الشعر وإحساسه بأن التأليف الفنى الخاص فى تلك الصورة هو جوهر الشعر ووسيلة الإبداع الفنى فيه، أى أن الناقد العربى وقد أحس بابتذال الفكرة وتداولها أحس فى الوقت نفسه بأن للصورة الفنية بنائها الخاص إيحاءاتها الخاصة، ومعانيها المتفردة، أو بعبارة أدق كان هناك وعى بأن التشكيل الفنى الخاص للصورة، إنما هو تشكيل وإبداع لمعنى خاص، ومقتضى ذلك أن هذا المعنى يتغير بتغير الصورة، وهذا ما قرره العتابى حين قال :

« الألفاظ أجساد والمعانى أرواح، وإنما نراها بعيون القلوب، فإذا قدمت منها مؤخرا أو أخرت مقدما أفسدت الصورة، وغيرت المعنى »(٢).

ولقد كان لإحساس النقاد بأن النظم إنما هو تشكيل للمعنى أثره فى إلحاحهم على تجويد هذا النظم، فالنظم الجيد هو الطريق الوحيد للمعنى الجيد، يقول الجاحظ :

« أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، كأنه قد سبك سبكا واحدا، وأفرغ إفراغا واحدا »(٣).

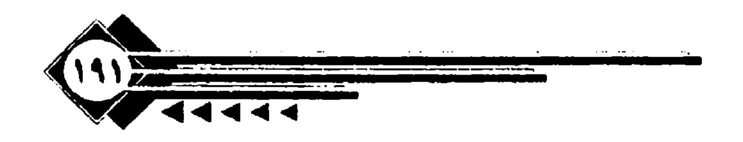
فمعيار جودة الشعر فى نظر الجاحظ، هو جودة نظمه، والبراعة فى تأليف ألفاظه تأليفا محكما، بحيث تتآزر بدلالاتها الخاصة فى تشكيل مضمون فنى، أو صورة مقبولة فى النفس، وبحيث يكون لكل لفظة فى هذا النظم وظيفتها الفعالة فى إنماء تلك الصورة عن طريق تفاعلها فى العبارة، أو تلاحمها بدلالتها الخاصة مع جاراتها من الألفاظ، وقد أكد الجاحظ ضرورة هذا التلاحم فى النظم الجيد بقوله بعد ذلك مباشرة : « حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف »، أى أن النظم الجيد هو ما يحس الناقد فيه بتماسك الصورة التى يقدمها .

---

(١) السابق / نفسه .

(٢) الصناعتين / ١٢٠ .

(٣) البيان والتبيين / جـ ١ / ٦٧ .



وربما كان فى غرض المثالين اللذين أوردهما الجاحظ فى هذا المقام تأكيد لهذا الفهم، ففى كل واحد منهما تتجاور الكلمات وتتضافر العبارات فى رسم صورة واحدة، لا تنافر بين أجزائها، ولا حشو فيها ولا اختلال، والمثالان هما :

قول الشاعر :

من كان ذا عضد يدرك ظلامته إن الذليل الذى ليست له عضد
تنبو يداه إذا ما قل ناصره ويأنف الضيم إن أثرى له عدد(1)

فقد نجح الشاعر فى هذين البيتين فى تقديم صورة متماسكة للذليل تتآلف ألفاظها وتتآزر عناصرها الحسية فى تقديم مضمون متماسك يتخيل فيه المتلقى ذلك الذليل فى حاليه: حال الهلع والجبن إذا ما عز النصير وغاب الأعوان، وحال الكبرياء المدعاة والشجاعة الزائفة المصطنعة بين ذويه وأنصاره .

والمثال الثانى الذى يعرضه الجاحظ فى هذا المقام قول الآخر :

رمتنى وستر الله بينى وبينها عشية أحجار الكناس رميم
فلو كنت أسطيع الرماء رميتها ولكن عهدى بالنضال قديم(2)

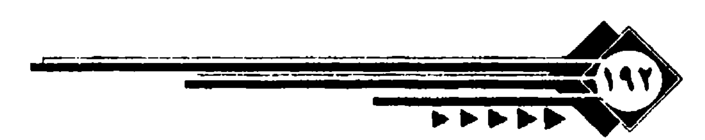
فهذه أيضا صورة متماسكة للعاشق العف الذى يعصمه دينه، وتكبح عفته جماحه، مع ما يجده فى نفسه من شدة الشوق، وضراوة الحرمان .

وفقدان تلاحم الأجزاء، أو تماسك العناصر فى شعر مّا كان يعنى فى نظر الجاحظ أن هذا الشعر قد فقد قيمته، وأصبح مجرد كم لفظى مرصوص لا غناء فيه، وذلك - فى نظرى - يدعونا إلى أن نحسن تقدير مقالة الجاحظ فى شعر الحكمة حين قال :

« لو أن شعر صالح بن عبد القدوس وسابق البربرى كان مفرقا فى أشعار كثيرة لصارت تلك الأشعار أرفع مما عليه بطبقات، ولصار شعرهما نوادر سائرة فى الآفاق، ولكن القصيدة إذا كانت كلها أمثالا لم تسر، ولم تجر مجرى النوادر، ومتى لم يخرج السامع من شىء إلى شىء لم يكن لذلك النظام عنده موقع »(3).

---

(1) السابق / نفسه .
(2) السابق / 68 .
(3) السابق / 206 .



فالذى يفتقده الجاحظ فى شعر هذين الرجلين إنما هو الصورة التى لا يحسها المتلقى فى لغة الحكمة التقريرية المباشرة، لا سيما إذا تكدست الحكم فى شعر الشاعر؛ لأنها حينئذ تصبح أشبه بقوانين عقلية ينثرها الشاعر أو يحشدها فى لغته بلا رابط بينها، ولا مبرر لتجاورها سوى خضوعها لوزن واحد، وقافية واحدة .

إن شعر الحكمة بهذا الحشد (غير الفنى) لا يسعف فى تكوين صورة مكتملة أو مضمون فنى متماسك ينفذ إلى وجدان المتلقى، وذلك ما يشير إليه الجاحظ بقوله: «لم يكن لذلك النظام عنده موقع»، أى أن الحكمة لا تكون شعرا فى نظر الجاحظ إلا إذا نبعت من موضعها الملائم لها فى السياق، ونبتت من تربتها الخاصة بطريقة طبيعية فى العمل الفنى، أى إذا كانت بلورة لموقف، أو خلاصة لتجربة أجاد الشاعر نظمها فى بناء فنى متماسك الأجزاء رائع النظام .

وانبثاق الحكمة فى القصيدة انبثاقا طبيعيا يتطلبه الموقف ويتلاءم مع السياق هو - فيما أرى - ما يعنيه الجاحظ بالتفرقة أو «الخروج من شىء إلى شىء»، فالجاحظ لا يعنى بالتفرقة مجرد التباعد الموضعى بين الحكَم أو التنويع الموضعى فيها، لأن مجرد هذا التباعد أو التنويع لا يؤدى الغاية الفنية فى الشعر فى نظره، فتلك الغاية لا تتحقق لديه إلا بانسجام الصورة، أو جودة تلاحم الأجزاء .

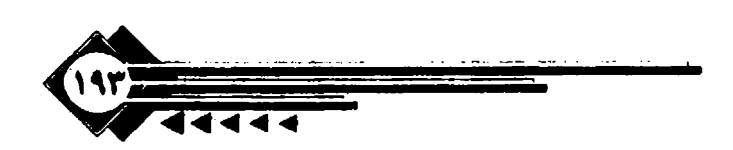
وهذا الذى يقرره الجاحظ من أن شعر الحكمة والمثل يفقد قيمته بفقدان التلاحم أو النظم الجيد بين الأجزاء نجده لدى ابن طباطبا أيضا إذ يقول فى معرض حديثه عن النظم:

« وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل، كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها؛ فإن الشعر إذا أسس بتأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه »(1).

فأجود الشعر فى نظر ابن طباطبا هو ما اتسق بناؤه، وتلاحمت أجزاؤه، فى شكل متماسك، يحتل فيه كل جزء مكانه الأخص به، بحيث يكون الانتقال من جزء إلى آخر انتقالا فنيا لا تكلف فيه، الأمر الذى يتحقق به التآلف والانسجام بين معانى القصيدة، وهذا ما يعنيه ابن طباطبا بقوله بعد ذلك مباشرة :

---

(1) عيار الشعر / ١٢٦ .



« ويكون خروج الشاعر من معنى يصنعه إلى غيره من المعانى، خروجا لطيفا، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا، كالأشعار التى استشهدنا بها فى الجودة والحسن واستواء النظم »(١).

ومما هو جدير بالذكر فى هذا الصدد أن مصطلح « النظام » لدى الجاحظ، ومصطلح « النظم » لدى ابن طباطبا، قد اتسع مدلولهما لديهما، ليشمل بناء القصيدة ككل، وحسن ترتيب أجزائها، وتلاحم أبياتها، أعنى أنهما يعنيان ما نسميه بالوحدة المعنوية أو الموضوعية فى القصيدة، ولم يقتصرا على بناء الجملة الواحدة، أو البيت الواحد، كما يبدو ذلك واضحا لدى غيرهما من نقاد ذلك العصر، والذى يعنينا هنا أمران :

- أن لحسن النظام أو جودة النظم أثرهما (فى نظر هذين الناقدين) فى جودة الشعر، الأمر الذى قام على أساسه رفضهما لشعر الحكمة، أو المثل حين يفتقد التماسك والتلاحم المعنوى بين أبياته .

- أن لطبيعة « النظم » أو « النظام » فى نظرهما أثرها فى المعنى، أشار إلى ذلك الجاحظ حين لم يجعل للشعر الذى تحشد فيه الحكمة « موقعا » لدى المتلقى، ونجد ذلك أيضا لدى ابن طباطبا إذ يصرح فى موطن آخر بأن للتأليف الجيد أثره فى انتظام المعانى»(٢).

كان إلحاح النقاد على جودة النظم فى الشعر - إذن - نابعا من الإحساس بما لتلك الجودة من أثر فنى خاص فى المعنى يتجاوز به مجرد الغرض أو الفكرة المكشوفة، ويبدو ذلك الإحساس واضحا جليا فى المعيارين اللذين ترددا على ألسنة كثير من هؤلاء النقاد لقياس جودة النظم، وهذان المعياران هما :

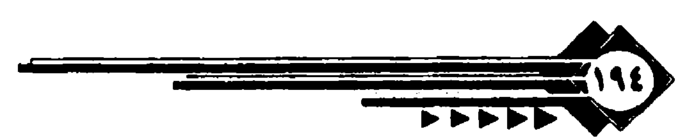
(أ) دقة اختيار الألفاظ .

(ب) وضع الألفاظ فى موضعها فى بناء العبارة .

---

(١) السابق / ١٢٦ .

(٢) انظر السابق / ١١ .



(أ) دقة اختيار الألفاظ :

أشـرنا منذ قليل إلى أن الناقـد العـربى لم ينظر إلى اللفظة فى اللغـة الفنيـة إلا بوصفـها لبنة فى بناء العبـارة، وهنا نشير إلى أن الوظيـفة الدلالية الخاصـة التى تؤديها اللفظة فى هذا البناء هى التى كانت تحدد فى نظر ذلك الناقد مـدى الدقة فى اختيارها، وطبيعى أن الوظـيفـة الدلالية للفظة (فى إطار البناء أو النظم) ليسـت وظيفة معجـمية؛ فالشاعر أو الأديب لا يختار اللفظة لمجرد دلالتهـا المعجمية فحسب، بل لما تحمله ـ فوق تلك الدلالة ـ من دلالات أخرى، ومـا تتفرد به من إيـحاءات، أى أن اللفظة فى إطار النظم لفظة خاصة ذات عطاء معنوى خاص، وهى لذلك تختلف عما قد يترادف معها، أو يقرب منها فى الاستعمال العام .

يقول أبو سليمان الخطابى :

« إن فى الكلام ألفاظا مـتقاربة فى المعـانى يحسب أكثـر الناس أنها متـساوية فى إفادة بيان مراد الخطاب، كالعلم والمعرفـة، والحمد والشكر، والشح والبخل. . . والأمر فيها وفى ترتيبها عند علماء أهل اللغة بـخلاف ذلك؛ لأن لكل لفظة منها خاصية تتميز بها عن صاحـبتها فى بعض معانيـها، وإن كانا قد يشتركان فـى بعضها»(١). والخطابى يقصد بعلماء اللغة ـ فيـما يبدو ـ أولئك الذين أنكروا أن يكون فى اللغة ترادف مطلق، وأصحاب هذا الرأى كثيـرون منهم ابن الأعرابى وثعلب وابن فارس، وهم يبررون ذلك الإنكار بأن كثرة الألفـاظ للمعنى الواحد إذا لم تكثر بها صفـات هذا المعنى كانت نوعا من العبث تجل عنه اللغة .

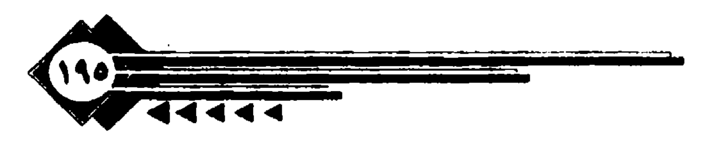
يقول ابن الأعرابى :

« إن كل حرفين أوقعـتهما العرب على مـعنى واحد ففى كل واحد منهـما معنى ليس فى صاحبه ربما عرفناه فأخبرنا به، وربما غمض علينا فلم يلزم العرب جهله، ومن أمثلة هذا الذى عرفوه وبينوا وجهه قول العرب «قعد وجلس» ويقول ابن فارس: «إن فى قعـد معنى ليس فى جلس، ألا ترى أنا نقـول: قام ثم قعـد وأخذه المقيم والمقـعد، ثم نقول: كان مـضطجعا فجلس، فـيكون القعود عن قيـام، والجلوس عن حالة هى دون الجلوس»(٢).

---

(١) ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن / ٢٦ .

(٢) انظر : تاريخ آداب العرب / الرافعى / ١٨٩ ـ ١٩٠ .



والخطابى يتفق مع هؤلاء العلماء فى الرأى (إن لم يكن قد تأثر بهم)، ليستدل به على تمايز اللغة الفنيـة فى القرآن بالدقة الحكيـمة فى اختيار ألـفاظها، فالألفاظ الـقرآنية تحمل فى نظر الخطابى بتلك الدقة فى سياقاتها الخاصة من الدلالات والإيحاءات الخاصة ما يتعذر معه تفسيرها، والتعبـير عن مدلولاتها بألفاظ أخرى، يقول الخطابى معقبا على النص السابق :

« ومن ها هنا تهيب كثير من السلف تفسيـر القرآن، وتركوا القول فيه، حذرا أن يزلوا ويذهبوا عن المراد وإن كانوا علماء باللسان، فقهاء بالدين »[1].

وقد حـفل النقد العربى بأمـثلة ومواقف كثيـرة تدل على الوعى بقيمـة الدقة فى اختيـار اللفظة الملائمة، وما لتلك الدقـة من أثر خاص فى المعنى لا يتحـقق بما يترادف معها أو يقترب منها من الألفاظ .

فلقد أنشد رجل أمام ابن هرمة قوله :

بالله ربك إن دخـلت فـقل لهـا   هذا ابن هرمـة قـائـمـا بالبـاب

فقال: مـا كذا قلت « أكنت أتصدق؟ قال: فقاعـدا، قال: أكنت أبول؟!! قال: فماذا؟ قال: واقفا، ليتك تدرى ما بين هذين من قدر اللفظ والمعنى »[2].

وعيب على الأعشى استخدامه كلمة الرجل مكان الإنسان فى قوله :

استأثر الله بالوفاء وبالعدل وولى الملامة الرجلا[3]

إن كلمة « قائم » قد تترادف على لسان المتحدث العادى مع كلمة واقف، وكلمة « الرجل » تقتـرب إلى حد كبيـر فى الدلالة من كلمة الإنسان، ولكن تبـقى لكل كلمة ظلالها الخاصة، ودلالاتها المتفردة التى قد تنسجم أو لا تنسجم بها مع السياق الذى ترد فيه، والشاعـر بحسه المرهف، أقدر الناس على التفطن لتلك الظـلال والإيحاءات، فهو دائم الاستـبطان للكلمة، والجوب فى آفـاقها، وبناء على ذلك فـإن اختيار هذا الشـاعر لألفاظـه (أو نظرة الناقد فى ذلك الاخـتيار) إنمـا يقوم على أسـاس الوعى بهذا التـفرد الدلالى الخاص .

(١) ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن / ٣٠ .
(٢) الصناعتين / ٥٠ .
(٣) الموشح / ٩١ .



كانت المفاضلة بين اللفظة ومرادفها - إذن - تقوم على الوعى بما تتمايز به الكلمة الواحدة من معانى خاصة ودلالات هامشية تشع منها فى الاستعمال الأدبى، من ثم كان معيار الدقة فى اختيار اللفظة الشعرية هو المعيار الجوهرى لها، حقيقة كانت هناك معايير أخرى للفظة ترددت فى ذلك العصر كالعذوبة والسلاسة، وسهولة مخارج الحروف، وما إلى ذلك، ولكن هذه المعايير الصوتية أو الجمالية لم تكن تنفصل عن ذلك المعيار الجوهرى، أى أن اللفظة الشعرية لا تستمد قيمتها من سهولتها على اللسان، أو حسن وقعها في السمع، إلا إذا حققت بدلالاتها الخاصة وظيفتها التعبيرية فى إطار الصورة التى تنتظم فيها .

يقول الجاحظ :

« وقد يستخف الناس ألفاظا ، ويستعملونها وغيرها أحق بذلك منها؛ ألا ترى أن الله تبارك وتعالى لم يذكر فى القرآن الجوع إلا فى موضع العقاب أو في موضع الفقر المدقع والعجز الظاهر، والناس لا يذكرون السغب ويذكرون الجوع فى حال القدرة والسلامة، وكذلك ذكر المطر، لأنك لا تجد القرآن يلفظ به إلا فى موضع الانتقام، والعامة وأكثر الخاصة لا يفصلون بين ذكر المطر وذكر الغيث »(١).

فالجاحظ فى هذا النص يود أن يلفت أنظار معاصريه من الأدباء والشعراء إلى ضرورة الدقة فى اختيار اللفظة، فاللفظة كما يصرح ينبغى ألا تنتقى لمجرد خفتها على اللسان، بل لما لها من أثر معنوى خاص تتلاءم به مع السياق .

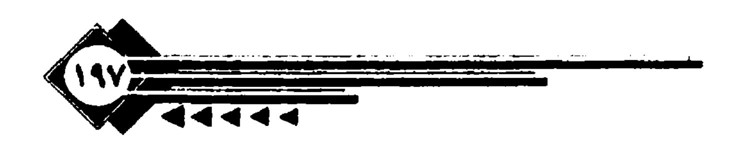
ونجد دليلا على ذلك فى موقف قدامة بن جعفر من لفظة القافية، فهو يقول فى نعت القافية : « أن تكون عذبة الحروف سلسة المخرج، وأن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأول فى البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها »(٢).

ولكن هذه المعايير أو النعوت لم تكن فى نظر قدامة - كما قد توحى عبارته - هى كل معايير لفظة القافية، بل لقد كان المعيار الجوهرى لها لديه هو قوة التحامها بألفاظ البيت، وأثرها المعنوى فى مضمونه الخاص، ومما يدل على ذلك أنه يقف - فى موطن آخر - أمام القافية فى قول أبى تمام :

كالظبية الأدماء صافت فارتعت   زهر القرار الغض والجثجاثا

---

(١) البيان والتبيين / جـ ١ / ٢٠ .
(٢) نقد الشعر / ٣٠ .



فيعيب القافية فى هذا البيت، لا بما يبدو فى لفظها (الجثجاث) من ابتعاد عما شرطه من عذوبة الحروف، وسلاسة المخارج بل لأنه « ليس فى وصف الظبية بأنها ترعى الجثجاث كثير فائدة »(١).

كانت القيمة التعبيرية للفظة ـ إذن ـ هى الغاية الجوهرية لما شرطوه فى اختيارها من دقة، فبقدر ما تضيف اللفظة من معان تتلاءم بها مع صورتها الخاصة، بقدر ما تكون قيمتها الفنية، ودلالتها على دقة اختيار الشاعر لها .

* * *

(ب) وضع الألفاظ فى مواضعها فى بناء العبارة :

المعيار الثانى من معايير جودة النظم هو « وضع الألفاظ فى مواضعها »، وهو معيار له دلالته الواضحة على أن الحكم بجودة النظم أو برداءته فى العبارة الفنية لا يقوم إلا بناء على تمثل المضمون الخاص لتلك العبارة إن الناقد لكى يحكم على نظم عبارة ما إنما يلاحظ الصورة المعنوية الخاصة التى تخيلها، وعن طريق إحساسه بروعة تلك الصورة وتماسكها يكون حكمه بجودة الترتيب، أو وضع الألفاظ فى مواضعها، أما إذا أحس باختلال الصورة أو بالتباسها فإنه يحكم برداءة النظم وعدم الدقة فى ترتيب الألفاظ، وقد يشفع هذا الحكم ببيان الصورة المثلى لهذا الترتيب .

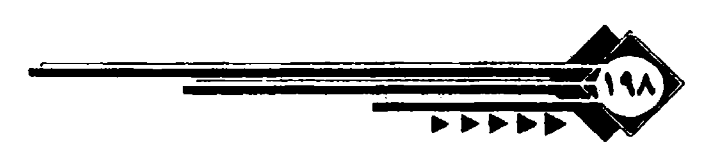
يحدد الرمانى البلاغة بأنها « ما حط التكلف عنه، وبنى على التبين، وكانت الفائدة أغلب عليه من القافية .... وكانت كل كلمة قد وضعت فى حقها، وإلى جنب أختها، حتى لا يقال: لو كان كذا فى موضع كذا لكان أولى »(٢).

فمن الشروط الأساسية للبلاغة فى نظر الرمانى أن توضع كل لفظة فى موضعها الأخص بها فى تصميم العبارة، بحيث يكون لها بدلالتها الخاصة تآخيها وتآزرها مع جاراتها من الألفاظ، والعبارة الأخيرة فى نص الرمانى تدل على الارتباط الوثيق فى نظره بين طريقة ترتيب العبارة وطبيعة مضمونها ووقعه لدى المتلقى، فإذا ما استشرفت نفس المتلقى إلى مضمون أنضج أو أكمل فى عبارة ما أحس بأن ذلك لا يكون إلا عن طريق التغيير فى ترتيب ألفاظها .

---

(١) انظر السابق / ١٣٠ ـ ١٣١ .

(٢) انظر : زهر الآداب / جـ ١ / ١٠٠ .



لقد أحس هؤلاء النقاد بأن الشاعر إذ ينسق ألفـاظ عبارته ويحسن وضع كل منها فى موضعه إنما يخيل بذلك التنسيق الخاص صورة خاصة لها طابعها المتفرد وأثرها الفنى الخاص لدى المتلقى بحيث إذا حذف لفظ من تلك العبارة، أو استبدل به غيره، أو غير ترتيب الألفاظ فيها، تغيرت صـورتها المعنوية لدى المتلقى، وفقدت تأثيرها الفنى الخاص لديه. يقول الخطابى فى ذلك :

« عمود البلاغـة هو وضع كل نوع من الألفاظ التى تشتمل عليهـا فصول الكلام موضـعه الأخص الأشكل به الذى إذا أبدل مـكانه غيره جـاء منه إما تبـدل المعنى الذى يكون منه فساد الكلام، وإما ذهاب الرونق الذى يكون منه سقوط البلاغة »(1).

ويربط ابن قتيبة بين التكلف ورداءة التأليف، وبين الطبع وجودته فيقول :

« والمتكلف من الشعر وإن كـان جيدا محكما، فليـس به خفاء على ذوى العلم، لتبينهم ما نزل بصاحبه من طول الـتفكر وشدة العناء، ورشح الجبين وكثرة الضرورات، وحذف مـا بالمعانى حـاجة إليه، وزيادة مـا بالمعانى غنى عنه . . . وتتـبين التكلف فى الشعر بأن ترى البيت مقرونا بغير جاره، ومضـموما إلى غير لفقه، ولذلك قال عمر بن لجأ لبـعض الشعراء: أنا أشعـر منك، قال: وبم ذلك؟ قال: لأنى أقول البـيت وأخاه، ولأنك تقول البيت وابن عمه . . . والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر، واقتدر على القوافى، وأراك فى صدر بيته عجزه، وفى فاتحته قافيته »(2).

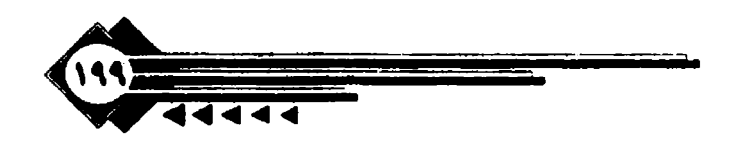
فابن قتيبة يرى أن سمات الشعر المتكلف تنحصر فى اختلال تأليفه الذى تنم عليه كثرة الضرورات، والحذف المخل، والحشـو الذى لا طائل تحته، وفقدان التلاحم المعنوى بين أجزائه، وعلى النقـيض من ذلك سمات الشـعر المطبوع، وقد قـصر ابن قتيـبة تبين التكلف فى الشعر على أهل العلم به، أى أنه يرى أن النقاد وحدهم القادرون على النفاذ إلى ما وراء الطلاء الخـارجى، والوقوف على ما وراءه من مـضمون مخـتل، أو صورة متكلفة.

وعبارات ابن قتيبة فى هذا الصدد تثـير تساؤلا مؤداه : كيف يتسم الشعر المتكلف بالجودة والإحكام ؟

---

(1) ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن / ٢٦ .

(2) الشعر والشعراء / جـ ١ / ٨٨ ـ ٩٠ .



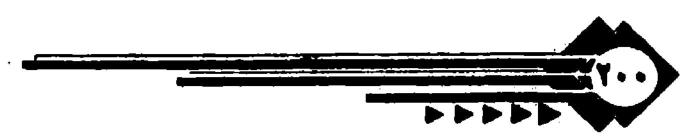
لقد كان ابن قتيبة ـ فيما يبدو لى ـ على وعى بالوظيفة الفنية للنظم الجيد، فهذا النظم لديه هو ما تتآزر ألفاظه الخاصة بطريقة ترتيبها فى تقديم صورة فنية متماسكة تتسم بالجمال يتأملها المتلقى فيدرك مضمونها الفنى الخاص، وبناء على ذلك فإن هذا النظم يتمايز فى نظره عن الأسلوب النمطى الذى لا يؤدى سوى الفكرة المجردة، والذى لا يتوخى فى ألفاظه وترتيبها سوى الصحة اللغوية والنحوية فحسب، وعلى ذلك يكون الشعر المتكلف الذى يعنيه ابن قتيبة فى هذا الصدد هو ما افتقد غايته الفنية، بافتقاده روعة النظم وجمال الصورة، ولكنه بقى محتفظا بهذا المستوى النمطى من الأسلوب بصحة فكرته، وجريانه على قواعد اللغة والنحو، ومن أجل ذلك كان وجه التكلف فى هذا الشعر ـ فيما يرى ابن قتيبة ـ يخفى على غير الناقد البصير، الباحث دائما عن الجمال الفنى .

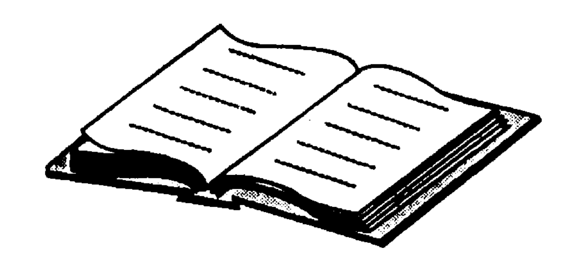
ومما يؤكد هذا الفهم ما يصرح به أبو هلال العسكرى فى هذا الصدد، حيث يفرق بين الجمال الفنى الذى هو غاية حسن النظم لديه، والذى يعبر عنه بالرونق أو الرواء، وبين استقامة الألفاظ وصحة المعانى ، يقول أبو هلال :

« ومن تمام حسن الرصف أن يخرج الكلام مخرجا يكون له فيه طلاوة وماء، وربما كان الكلام مستقيم الألفاظ صحيح المعانى ولا يكون له رونق ولا رواء، قال الأصمعى: شعر لبيد: كأنه طيلسان طبرى، أى هو محكم الأصل، ولا رونق له، والكلام إذا خرج فى غير تكلف وكد، وشدة تفكر وتعمل، كان سلسا سهلا وكان له ماء ورواء ورقراق وعليه فرند لا يكون على غيره »(١).

* * *

(١) الصناعتين / ١٢٨ .





فصل ختامي

دراسة تطبيقية على المعنى من خلال قضية السرقات

تحتل قضية السرقات مكانا بارزا بين قضايا النقد العربى القديم، وليس أدل على ذلك من ذلك الحشد الهائل من دعاوى السرقة المبثوثة فى تضاعيف كتب التراث، فضلا عما ألف من كتب فى ذلك التراث لهذا الغرض خاصة .

وينبغى فى نظرى ألا نرتب على ذيوع السرقات فى النقد العربى أحكاما عامة، كأن نرمى هذا النقد بالقصور، أو نتهم نقادنا القدماء بالتعصب على الجديد، والغفلة عن حقيقة الأصالة، وطبيعة الإبداع الشعرى، فالواقع أن مصطلح «السرقة» لم يكن مصطلحا للذم على إطلاقه كما قد توحى دلالته المعجمية، ولكنه كان مصطلحا عاما أطلق على ألوان متباينة من الأخذ، فبينما كانت السرقة أحيانا يراد بها التهوين من شاعرية الشاعر، والغض من أصالته، ورميه بالعجز والخمول كانت فى أحيان أخرى يراد بها تبرير أخذ الشاعر بإثبات أصالته والتصريح بأن أخذه عن سابقيه لم يكن مجرد أخذ مباشر، أو نقل حرفى، أى أنه إنما «احتذى» أشعار هؤلاء، واتخذ منها مواد أولية لصناعته، ثم أتقن صنعها، وإبداعها إبداعا فنيا خاصا به .

والتساؤل الذى يطرح نفسه فى هذا الصدد هو: ما الحد الفاصل بين الأخذ الجيد والأخذ القبيح فى نظر هؤلاء النقاد ؟

إن الإجابة عن هذا التساؤل ترتبط ارتباطا وثيقا - فى تصورى - بما تقرره تلك الدراسة من أنه كان لدى هؤلاء النقاد وعى بأن فى الشعر مستويين متمايزين من المعنى: المعنى المجرد (الفكرة) والمعنى الفنى (الصورة) - وعلينا هنا أن نتذكر بعض النتائج التى تحققت لدينا فى غضون الفصول السابقة .

(أ) ذيوع النظرة الثنائية إلى الشعر؛ فالشعر فى نظر هؤلاء النقاد معنى ولفظ أو فكرة وصورة.



(ب) أن مصطلح المعنى قد أطلق لدى هؤلاء النقاد على كلا الجانبين أعنى على الفكرة المجردة، وعلى الصورة اللغوية التى لا يكون الشعر شعرا إلا بالتجويد الفنى لها.

(جـ) اتسمت « الفكرة » لدى هؤلاء النقاد بالتداول والذيوع، وآمن كثير منهم باستغراق الأقدمين لها، واستنفادهم إياها، أما « الصورة » بمعناها الفنى الخاص المتجسد فيها، فقد كانت فى نظرهم مجال الخصوصية والتفرد، والميدان الحق للإبداع الشعرى.

لعلنا فى ضوء هذه النتائج الثلاث نستطيع تصور المبدأ العام الذى كان يحتكم إليه نقادنا القدماء فى موقفهم من قضية السرقات، ذلك المبدأ هو: أن أخذ الفكرة المجردة أمر لا حرج فيه على الشاعر، لأن الأفكار تراث عام مبتذل أو مطروح فى الطريق لا ينسب لأحد ولا يحظر على أحد، أما الصورة الخاصة فى الشعر، فهى الجانب الفنى الذى يتفرد به الشاعر، وتبرز فيه مشاعره وخواطره الخاصة، ومن ثم فإنها الجانب الذى يأبى النقل ويحظر فيه الأخذ .

ويتضح بجلاء صدق الاحتكام إلى هذا المبدأ من خلال الكشف عن مواقف نقادنا القدماء من القضايا التالية :

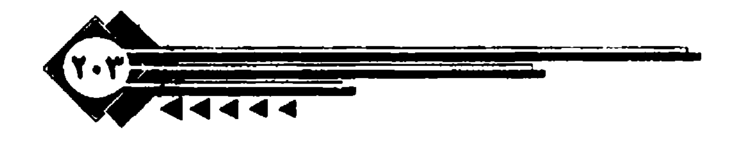
أولا - ضرورة أخذ الفكرة .

ثانيا - شرط الأخذ الجيد .

ثالثا - السرقة المعيبة .

أولا - ضرورة الأخذ :

لم ينظر النقاد العرب - أو الغالبية العظمى منهم فى الأقل - إلى أخذ الفكرة نظرة امتهان أو اتهام؛ فالشعر فى نظر هؤلاء النقاد صنعة فنية تقاس قيمتها بصياغتها الفنية، وبما يتجلى فى تلك الصياغة من شيات الإبداع وسمات التجويد الفنى، أما الفكرة المجردة فإنها فى صناعة الشعر بمثابة المادة الخام فى غيرها من الصناعات، فتناول الشاعر لأفكار سابقيه أو معاصريه أمر لا حرج فيه ولا مؤاخذة عليه مادام قد أجاد عرضها، وأبرزها فى صورة فنية خاصة به .



فمصطلح السرقة لم يكن حين ينصرف إلى أخذ الفكرة مصطلحا للذم، أى أنها سرقة مشروعة فى نظرهم إن صح التعبير، بل إن بعض هؤلاء النقاد ـ كما سنرى ـ لم يستخدم هذا المصطلح للإشارة إلى هذا اللون، واستبدل به مصطلحات أخرى لا تحمل ظلاله المقيته على النفس كالأخذ أو التناول أو ما إلى ذلك .

يشير الجاحظ إلى هذا اللون من الأخذ فيقول :

«نظرنا فى الشعر القديم والمحدث، فوجدنا المعنى يقلب ويؤخذ بعضه من بعض»(١) فالجاحظ يرصد ظاهرة أخذ المعنى مشيرا إلى ذيوعها وانتشارها فى الشعر قديمه وحديثه، وهذا الأخذ لا ضير فيه فى نظر الجاحظ كما توحى عبارته، لا سيما وأنه قد جعل المعانى ـ فى موطن آخر ـ مطروحة فى الطريق، أى أنها تراث شائع لا حيازة لأحد عليه، ومن ثم فلا يحظر على أحد تناوله .

وتتأكد تلك النظرة إلى أخذ الفكرة لدى الآمدى فى القرن الرابع الذى يقول :

«إن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعانى من كبير مساوئ الشعراء، وخاصة المتأخرين؛ إذ كان هذا بابا ما تعرى عنه متقدم ولا متأخر»(٢).

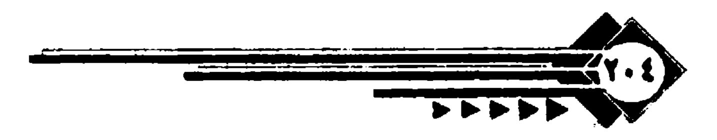
فالآمدى هنا لا يحس بأن سرقة المعانى من العيوب الخطيرة فى الشعر، بل يرى أنها سمة ظاهرة عند الشعراء جميعا لم يبرأ منها أحد منهم، ونسبة الآمدى هذا الرأى إلى من أسماهم « أهل العلم بالشعر » يدل على أن هذا الرأى كان ذا حظ كبير من الذيوع فى ذلك العصر.

على أن إطلاق الآمدى مصطلح السرقة على هذا اللون من أخذ الفكرة يدل على ما أشرنا إليه قبل ذلك من أن مصطلح السرقة كان مصطلحا عاما استخدمه كثير من النقاد للإشارة إلى ألوان متباينة من الأخذ الجيد منه والردىء؛ فبينما نراه فى هذا الموطن يسمى أخذ الأفكار سرقة ويرى أنها غير معيبة، إذا به فى موطن آخر يعقب على بعض النقاد فى عدهم لأخذ الفكرة من السرقات وكأنه قد أحس بأن مصطلح السرقة لدى هؤلاء النقاد لا يراد به إلا جانب الاتهام والغض من شاعرية الشاعر :

---

(١) انظر : زهر الآداب / جـ ٣ / ٦٦٦ .

(٢) الموازنة / ١٣١ .



فهو يعقب على عد ابن أبى طاهر أخذ الفكرة من السرقة فيقول عن أبى تمام:

«ومما نسبه فيه ابن أبى طاهر إلى السرقة وليس بمسروق، لأنه مما يشترك فيه الناس من المعانى والجرى على ألسنتهم، قوله فى قول أبى تمام :

ألم تمت يا شقيق الجود من زمن ... فقال لى لم يمت من لم يمت كرمه

أنه مأخوذ من قول العتابى :

ردت صنائعه إليه حياته ... فكأنه من نشرها منشور

وينكر الآمدى أن يكون مثل هذا الأخذ سرقة قائلا :

« إنه قد جرى فى عادات الناس إذا مات الرجل من أهل الخير والفضل، وأثنى عليه بالجميل أن يقولوا ما مات من خلف الثناء، ولا من ذكر، وذلك شائع فى كل أمة وفى كل لسان »(1).

وعلى هذا الأساس نفسه يرد القاضى الجرجانى كثيرا من دعاوى السرقة، فهو يرد على من اعتبر قول أبى تمام :

أبدلت أرؤسهم يوم الكريهة من ... قنا الظهور قنا الخطى مدّعما

من قول مسلم :

يكسو السيوف نفوس الناكثين به ... ويجعل الهام تيجان القنا الذبل

ويقول القاضى الجرجانى :

« وقد عد هذا من سرقات أبى تمام، ولست أراه كذلك؛ لأنه ليس فيه أكثر من رفع الرؤوس على القنا، وهذا مشترك لا يسرق »(2).

قد يقال : إن المأخوذ فى هذا المثال وفى كثير من الأمثلة التى أوردها الآمدى والجرجانى ليس فكرة مجردة، وإنما هو صورة مجازية، فكيف يتفق ذلك مع ما نقرره من أن هؤلاء النقاد لم يتسامحوا إلا فى أخذ الفكرة لأنها مبتذلة لا يختص بها أحد ؟

وللرد على ذلك ينبغى أن نتذكر ما سبق أن أشرنا إليه من أن الصورة التى تتداول، وتشيع على الألسن تفقد جدتها بهذا التداول والشيوع، وتفقد بالتالى روعتها

---

(1) السابق / ٥٦ .

(2) الوساطة / ١٨١ .

وإثارتها التخييلية لدى المتلقى، فتلتحق حينئذ بالأفكار المجردة التى لا يجوز فيها ادعاء السرق.

أما أبو هلال العسكرى فيصرح بضرورة أخذ الشاعر من أفكار سابقيه فيقول(1):

« ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعانى ممن تقدمهم، والصب على قوالب من سبقهم » .

فالشاعر فى نظر أبى هلال لا يمكنه التغاضى كلية عما خلف السابقون من أفكار وآراء وخواطر مبثوثة فى أشعارهم، فهو حينما يقول الشعر لا يستوحى معانيه من السماء، وإنما يمتاحها من ذاكرته الغنية بالقراءات والتأملات، ومن ثم فمن الطبيعى أن تستدعى ذاكرته بعضا من تلك المعانى قل أو كثر، ولا عيب على الشاعر فى هذا الاستدعاء مادام قد أجاد العرض وأحسن التصوير، فالتشابه بين اللاحق والسابق فى هذا الميدان ظاهرة طبيعية، وهو أمر ضرورى فى نظر أبى هلال ضرورة أن القائل لا يؤدى إلا ما سمع وأن الطفل لا ينطق إلا بعد استماعه من البالغين(2).

وتتأكد هذه الضرورة فى نظر أبى هلال فى موطن آخر، حيث يشير إلى ندرة ابتكار الفكرة فهو يقسم المعانى إلى ضربين :

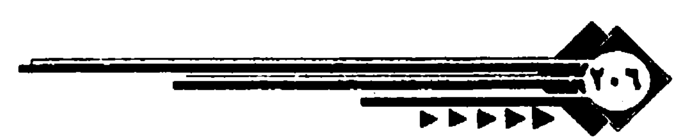
« ضرب يبتدعه صاحب الصناعة من غير أن يكون له إمام يقتدى به فيه، أو رسوم قائمة، أو أمثلة مماثلة يعمل عليها، وهذا الضرب ربما يقع عند الخطوب الحادثة ويتنبه له عند الأمور النازلة الطارئة، والآخر ما يحتذيه على مثال تقدم ورسم فرط»(3).

فابتداع المعانى فى نظر أبى هلال أمر نادر الحصول، فقلما يقع الشاعر على الفكرة التى لم يسبق إليها، ولن يتيسر للشاعر ابتداع معنى إلا فى ظروف وتجارب خاصة لا تتيسر لكل الشعراء، بل لا تتيسر للشاعر نفسه فى كل حال .

وسوف نرى بعد قليل أن أبا هلال لا يولى ابتكار المعنى قيمة فى تقدير الشعر، فكلا المعنيين (المبتكر والمحتذى) فى حاجة إلى ما يضفى عليه سمة الشاعرية، وهى الصورة المقبولة والعبارة المستحسنة .

---

(1) الصناعتين / ١٤٦ .
(2) السابق / نفسه .
(3) السابق / ٥١ .



ولكن إذا كان تناول الشاعر لمعانى سابقيه أمرا ضروريا لا غنى عنه، وإذا لم يكن هذا التناول عيبا على الشاعر فى نظر هؤلاء النقاد، فما الذى دعاهم أو دعا الكثير منهم - إذن - إلى إحصاء أنماط هذا اللون من الأخذ وحشدها جنبا إلى جنب مع أنماط من الأخذ المعيب كما فى الموازنة أو الوساطة مثلا، وكما يبدو ذلك بصورة واضحة فى الكتب الخاصة بالسرقات ؟

الحقيقة أنه كان هناك عوامل كثيرة دفعت إلى هذا الإحصاء غير المشروع، والذى لا يتفق مع ما صرح به هؤلاء النقاد من ضرورة أخذ المعانى ومسامحة الشاعر فى أخذها، ولعل أهم تلك العوامل ما يلى :

(أ) الرواية :

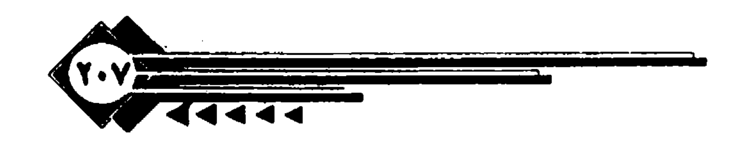
كانت رواية الشعر وحفظه هى الوسيلة الوحيدة للحفاظ على الشعر القديم والجاهلى بصفة خاصة، فلم يعرف العرب تدوين الشعر إلا فى وقت متأخر بالنسبة لظهوره، فكانت صدور الرواة هى المرجع الأول والأخير فى تعرف ما أنتج السابقون من شعر وأدب، ويبدو أن منزلة الراوية كانت تتحدد فى هذا العصر بموفور حفظه، وبمدى إلمامه بتراث الأوائل، الأمر الذى أغرى كثيرا من هؤلاء بأن يظهروا معرفتهم بالشعر القديم، وإلمامهم الكامل به كلما وجدوا إلى ذلك سبيلا، فكان الكشف عن وجوه التشابه أو الصلات التى يلمحها الراوية بين الشاعر المحدث وأسلافه وجها من وجوه البراعة التى يُدل بها .

والقصة التى يرويها صاحب الأغانى عن مروان بن أبى حفصة تؤكد ذلك الافتراض يقول مروان :

« دخلت أنا وطريح بن إسماعيل الثقفى والحسين بن مطير الأسدى فى جماعة من الشعراء على الوليد بن يزيد وهو فى فرش قد غاب فيها، وإذا رجل عنده كلما أنشد شاعر شعرا وقف الوليد بن يزيد على بيت بيت من شعره، وقال: هذا أخذه من موضع كذا وكذا، وهذا المعنى نقله من موضع كذا وكذا من شعر فلان حتى أتى على أكثر الشعر، فقلت: من هذا؟ قالوا: «حماد الراوية»[1].

---

(١) الأغانى / جـ ٦ / ٧١ .



فحماد الراوية كما يبدو فى تلك القصة لا يعنيه من إظهار مواطن النقل أو الأخذ إلا أن يُدِلّ بذاته بوصفه راويا، وأن يظهر مقدار حفظه وإلمامه بالشعر القديم أمام رجل كالوليد، وليس فى عبارات حماد ما يدل على أنه يعيب هذا الأخذ أو يغض من شاعرية الآخذ .

(ب) إنكار الشاعر ـ أو من يتعصب له ـ أخذ المعانى :

إذا كان أخذ المعانى كما رأينا ضرورة فإن إنكار الشاعر (أو من يتعصب له) لأخذها يكون ـ لا شك ـ حافزا لبعض النقاد لكى يحصى على الشاعر صنوف الأخذ فى شعره، سواء أكان المأخوذ فكرة أم صورة، وإدراج أخذ الفكرة حينئذ ليس لأن فى أخذها عيبا على الشاعر، بل لأن فى ذلك حجة على المنكر وإفحاما لمن يتنكر للتراث.

فالآمدى الذى صرح منذ قليل بأن أخذ المعانى ليس من عيوب الشاعر الخطيرة يطيل فى سرد سرقات أبى تمام من تلك المعانى، لا لأنه يرى فى ذلك عيبا على أبى تمام، بل لكى يرد بذلك على أنصاره المتعصبين لشعره، يقول الآمدى معللا لذلك الموقف[1].

« ولكن أصحاب أبى تمام ادعوا أنه أول سابق، وأنه أصل فى الابتداع والاختراع، فوجب إخراج ما استعاره من معانى الناس » .

والأمر اللافت للانتباه فى هذا الصدد أن إنكار الأخذ أو ادعاء الابتكار كان السبب فى تأليف كثير من الكتب الخاصة بالسرقات فى هذا العصر كما صرح بذلك غير واحد من مؤلفى تلك الكتب :

يصرح ابن وكيع بذلك فى مقدمة كتاب المنصف، فيقول: إن السبب فى تأليفه لهذا الكتاب أنه قد رأى الناس يعظمون المتنبى حتى قالوا: « ليس له معنى نادر ولا مثل سائر إلا وهو من نتاج فكره وأبو عذره، وكان لجميع ذلك مبتدعا، ولم يكن متبعا، ولا كان لشىء من معانيه سارقا، بل كان إلى جميعها سابقا »[2].

ويبدو أن إحصاء الصاحب بن عباد لسرقات المتنبى لم يكن إلا لهذا السبب نفسه، فهو يقول[3] :

---

(١) الموازنة / ١٣١ .

(٢) انظر : مشكلة السرقات فى النقد العربى / ١٦٢ .

(٣) الكشف عن مساوئ شعر المتنبى / مكتبة القدسى / ١٣٤٩هـ / ١١ ـ ٢١ .



« فأما السرقة فـما يعاب بها المتنبى لاتفاق شعر الجاهلية والإسلام عليها، ولكن يعاب إن كـان يأخذ من الشعراء المحـدثين كالبحـترى وغيره جل المعـانى ثم يقول: لا أعرفهم ولم أسـمع بهم . . . . وبلغنى أنه كان إذا أنشد شعـر أبى تمام قال: هذا نسج مهلهل وشعر مولد، وما أعرف طائيكم هذا، وهو دائما يسرق منه » .

فالصاحب هنا لا يعيب المتنبى بسرقته لمعانى الشعراء بصفة عامة أو لمعانى أبى تمام بصفة خاصة، فتلك ـ فيما يرى ـ ظاهرة عامة فى الشعر قديمه وحديثه، وإنما يعيب عليه ادعـاءه الابتكار، والبراءة من ظاهرة الأخـذ مع أنه ليس بريئـا منهـا، فكأن المشكلة هنا مشكلة أخلاقية يعاب بها الشاعر نفسه، وليست عيبا فنيا فى شعره .

ويصرح العميدى بأن هذا العيب هو أشنع عيوب المتنبى فيقول(1) :

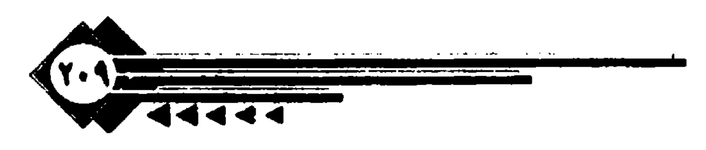
«ولولا أنه كان يجـحد فضائل مـن تقدمه من الشعـراء وينكر حتى أسامـيهم فى مجالس الرؤساء، ويزعم أنه لا يعرف الطائيين وهو على ديوانهم يغير، ولم يسمع بابن الرومى وهو من بعض أشـعاره يمير، يسبـهم ونظراءهم إذا قـيل فى أشعـارهم إبداع، ويعيـبهم متى أنشد لهم مـصراع لكان الناس يغضـون عن معائبه ويغطون على مـساويه ومثالبه » .

لقد كان هؤلاء النقاد فى موقـفهم من إنكار الأخذ على وعى بأن الأصالة ليست أن تنقطع صلة الشاعر بأسلافه، بل إنها على النقيض من ذلك لا تنبت جذورها إلا من تلك الصلة التى يستوعب فيها الشاعر التـراث، ويتمثله ثم يضيف إليه من ذاتيته وتجاربه الخاصة ما ينميه، ويسير به قدما فى طريق الكمال، يقول أحد الباحثين المعاصرين :

«لا يتنافى إطلاقا وجـود عناصر قديمة، ووجـود أصالة فنية وشـخصية أدبيـة لها كيانها، ولها مميزاتـها الفنية الخاصة بها، فقد كان مبدأ مـولبير : إنى آخذ المعنى الحسن حيث أجده ومع ذلك ليس هناك إلا مولبير واحد، وفكتور هوجو يشترك هو وعدد كبير من الشعراء فى كونه ممثـلا للنزعة الرومانتيكية إلا أن لأعمـاله طابعا فريدا يميزها. . . . وليس هناك سر فى هذه الأصالة اللهم إلا أن هـؤلاء الشعراء الكبار لهم طريقة فى أخذ ما يقرءون وتمثيله، حتى يصير جزءا منهم، مرتبطا بآرائهم وعواطفهم (2).

(1) الإبانة عن سرقات المتنبى لفظا ومعنى / 7 .

(2) د. محمد مصطفى هدارة / مقالات فى النقد الأدبى / 49 ، 50 .



(جـ) التعصب :

فلقد كان للخصومات التى نشأت حول بعض الشعراء ، والموقف المتشدد لبعض اللغويين ضد الشعراء المحدثين لا سيما هؤلاء الذين عرفوا بالتجديد، أو الذين كانت لهم مذاهب فنية تخالف - فى نظر هؤلاء - مذهب الأقدمين - كان لذلك أثره فى إذكاء التعصب عند بعض النقاد، فراحوا يسرفون في دعاوى السرقة دون تمييز بين المعيب منها والمستحسن، ناسين أو متناسين المبدأ الذائع في هذا العصر وهو أن بعض ألوان الأخذ ضرورة لا غنى للشاعر عنها .

وقد صور لنا القاضى الجرجانى هذا الموقف أصدق تصوير إذ يقول[1] :

« وقد تحمل العصبية فيه العالم على دفع العيان وجحد المشاهدة، فلا يزيد على التعرض للفضيحة والاشتهار بالجور والتحامل، ومتى طالعت ما أخرجه أحمد بن طاهر وأحمد بن عمار من سرقات أبى تمام وتبعه بشر بن يحيى على البحترى، ومهلهل بن يموت على أبى نواس عرفت قبح آثار الهوى، وازداد الإنصاف فى عينك حسنا » .

لقد سبق أن رأينا أمثلة لتعصب ابن طاهر وابن عمار، حيث جعل كل منهما السرقة في الفكرة المجردة ورأينا كيف تعقبهما الآمدى فى ذلك حيث لفت الأنظار إلى تداول تلك الأفكار وشيوعها على كل لسان، ولعل هذا مظهر من مظاهر عصبية هذين الرجلين فى نظر الجرجانى .

ونجد هذا الموقف نفسه لدى مهلهل بن يموت فيما عده من سرقات أبى نواس، فهو يقول :

قال بشار :

تخطتك المقادر والرزايا ... وعشت مع الحوادث فى أمان

فأخذه أبو نواس فقال :

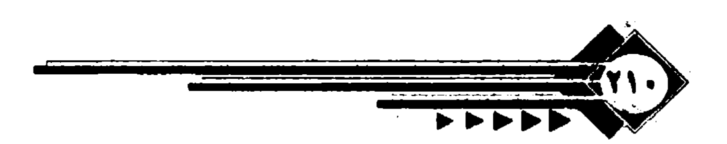
ولازلت مرعيا بعين حفيظة ... من الله لا تخطو عليك المقادر[2]

ويقول أيضا :

---

(١) الوساطة / ١٦٦ .

(٢) سرقات أبى نواس / ٤٢ .



قال جرير :

مـارلت تحـسب كل شىء بعـدهم ... خـيـلا تـكر عليـكم ورجـالا

فسرقه أبو نواس فقال :

فكـل شىء رآه ظنـه قـدحـا ... وكل شـخص رآه ظنـه السـاقى[1]

فهذان المثالان يظهران لنا بوضوح أن مهلهلا كـان يسرف على نفسه إسرافا مبالغا فيه فى ادعاء السرقة والاتهام بالأخـذ لأدنى تشابه، فالصلة فى هذين المثالين صلة خافتة هزيلة مع أن المأخوذ ـ على افـتراض صحـة الأخذ ـ ليس سوى فكرة مجـردة لا يعاب الشاعـر بأخذها، هذه الفكرة التى يمكن الـتعبـير عنها فى المثـال الأول بأنها «السـلامة والأمـان» وفى المثال الثـانى باخـتلاط الرؤى مـثلا، وهاتان فـكرتان عامـتان لا يعـاب بأخذهما أبو نواس لولا عصبية مهلهل عليه، هذه العصبية التى يشى بها ما يذكره بنفسه فى سبب إحصائه لسرقات الشاعر، فهو يقول :

إنهم « أجمـعوا على أبى نواس وتفضـيله على شعراء الناس والعـصبيـة له، فلا يسمعون شعرا حسنا فى معناه ولا معنى نادرا فى فحواه إلا نسبوه إليه، وخلعوا فضيلته عليه، وحـتى إنهم لا يسمعون بوصف خـمر ولا ذكر آنية فى شـعر إلا أقسمـوا جهد أيمانهم أن ذلك لأبى نواس »[2].

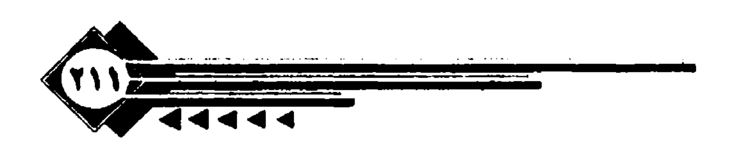
ونجد دليـلا واضحا على تـعصب اللغويين على بعـض الشعراء، وإسـرافهم فى ادعاء السرقة فيه، فيمـا يرويه الآمدى عن السجستانى إذ يقول عن أبى تمام إنه «ليس له معنى انفرد به فاخترعه إلا ثلاثة معان »[3].

ويقول الأصمعى : « تسـعة أعشار شعر الفرزدق سرقـة وكان يكابر، وأما جرير فما علمته سرق إلا نصف بـيت » ولا يرتضى المرزبانى هذا القول من الأصمعى ويعقب عليه قائلا :

« وهذا تحامل شديد من الأصمعى وتقوّل على الفرزدق، ولسنا نشك أن الفرزدق قد أغار علـى بعض الشعراء فى أبيات مـعروفة، فأمـا أن نطلق أن تسعة أعشـار شعره سرقة فهذا محال »[4].

---

(١) السابق / ٧٧ .
(٢) السابق / ٣٢ .
(٣) الموازنة / ٦٠ .
(٤) الموشح / ١٠٥ ـ ١٠٦ .



ثانيا ـ شــرط الأخــــذ :

لقد قـام تسامح الـنقاد فى أخذ الـفكرة على أساس وعـيهم بقـيمة الـصورة فى الشعر، ولهذا كانت جودة الأخذ فى نظر كثـير من النقاد مشروطة بتجويد الصورة، أى أن على الشاعـر إذا تناول الفكرة السابقة أن ينقلهـا نقلة فنية تبعد بهـا عن أصلها الذى أخذت منه، فـيبرزها فى قالب فنى يبـاين قالبها الأول، وتبـايُن القالب الفنى يعنى أنه على الرغم من وجود تشـابه أو صلة فكرية بين البيتين (المأخوذ والمأخـوذ منه) فإن لكل منهمـا إيحاءاته، وإشعـاعاته الخاصـة، أو لنقل ينبغى أن يكون فى البـيت اللاحق فوق الفكرة المجردة مـعانيه الخـاصة التى تشع من صورته الخـاصة، الأمر الذى يضـفى عليه خصوصية تحسب لقائله وتنفى عنه ـ فى الوقت نفسه ـ مذمة الأخذ .

يقول ابن المعتز :

« ولا يعذر الشاعر فى سرقاته حتى يزيد فى إضاءة المعنى، أو أن يأتى بأجزل من الكلام الأول، أو يسنح له بذلك معنى يفضح به ما تقـدمه، ولا يفتضح به، وينظر إلى ما قصده نظر مستغن عنه لا فقير إليه »(١) .

فابن المعتز يضع معيارا فنيا لقيـاس السرقة الجيدة، فهو لا ينظر إلى مجرد الفكرة بل إلى صورتها الجديدة وثوبها التعبيرى الذى أبرزها فيه الشاعر، فعلى الشاعر أن يجوّد صورته تجويدا فنيا، فيدقق فى اختيار ألفاظه، وينظمها نظما خاصا موحيا بصور ومشاعر لم تكن فى الصورة الأولى، فإضاءة المعنى وجزالة الكلام وافتـضاح المتقدم بالمتأخر كل هذه أمور يشيـر بها ابن المعتز إلى التجـويد الذى ينبغى للمتأخر أن يتـوخاه فى صورته حتى لا يكون عالة على المتقدم .

والعبـارة الأخيرة فى نص ابن المعتـز تدل على أن السرقة الجيـدة ليست لونا من النقل المباشر الذى تمّحـى أمامه شخصيـة الآخذ وتذوب أصالته فلا يصـبح أخذه سوى مجرد مسخ وتشويه للفكرة القديمة، بل إن تلك السرقة هى التى ينشط فيها خيال الشاعر فيرود بالفكرة القديمة آفاقا جديدة لم ترتدها من قبل .

وقد عبر ابن طباطبا عن هذه الفكرة أصدق تعـبير، فهو يوصى الشاعر بأن «يديم النظر فى الأشعار التى قـد اخترناها لتلصق معانيـها بفهمه، وترسخ أصـولها فى قلبه،

(١) السابق / ٣١٢ .



وتصير مواد لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التى تخرجها المعادن، وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة فيستغرب عيانه، ويغمض مستبطنه »(١).

فابن طباطبا يرى أن المعانى التى تترسب فى ذاكرة الشاعر نتيجة قراءاته وتأمله الدائب فى أشعار السابقين - هذه المعانى لا تنساب على لسان الشاعر دون تغيير أو تحوير، بل إن الشاعر نتيجة التأمل وإدامة النظر يستوعب تلك المعانى ويهضمها - إن صح التعبير - حتى تتعمق كيانه، وتصبح جزءا لا يتجزأ من أحاسيسه ومشاعره الخاصة، فإذا ما كانت لحظة الإبداع الشعرى تداعت تلك المعانى إلى مخيلته، وقد تغيرت معالمها، وامحت «بطاقاتها» التى تشير إلى مصادرها، فتتشكل على لسان الشاعر تشكيلا فنيا جديدا معبرا عن ذاتيته ومواقفه الخاصة من الحياة والأحياء .

إن الشعراء الكبار - كما يقول جونسون - « ليسوا كالوحش الذى يبتلع ما يأخذه غير ناضج، ولكنهم كالإنسان المهذب الذى يتناول ما يطعمه بشهية، وتكون لديه معدة قوية لتحويل ما طعمه إلى غذاء مفيد »(٢).

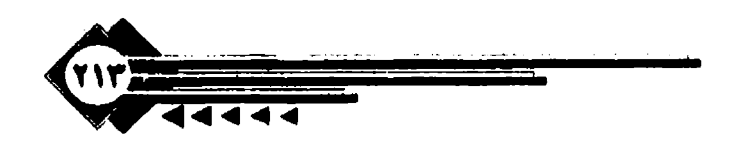
السرقة الجيدة فى نظر ابن طباطبا هى ما أجاد الشاعر تصويرها تصويرا فنيا موحيا بفيض من الدلالات تتوارى فى ثناياه الفكرة القديمة، حتى تعود أشبه ما تكون بشبح هزيل لا يكاد يبين عن نفسه، وقد أجاد ابن طباطبا التعبير عن ذلك حيث شبه السرقة - حينئذ - بالسبيكة المفرغة من أصناف، وبالطيب المركب من أخلاط من الطيب، فلهذا دلالته على غموض المأخذ من جهة، وعلى أن المأخوذ أشبه بالمادة الخام التى يكون للشاعر فضل تشكيلها وخلقها خلقا فنيا من جهة أخرى، ولعل ذلك ما عناه الأخطل بقوله :

« نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة »(٣).

ويعود ابن طباطبا فيؤكد قيمة التجويد الفنى للصورة الجديدة فيقول :

---

(١) عيار الشعر / ١٠ - ١١ .
(٢) مشكلة السرقات فى النقد العربى / ٢٦٨ .
(٣) الموشح / ١٤١ .



«وإذا تناول الشاعر المعاني التى قد سبق إليها، فأبرزها فى أحسن من الكسوة التى عليها لم يعب، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه . . »(١).

فالمعانى المشتركة « وهذا هو عنوان ابن طباطبا لقضية السرقة » لا يعاب آخذها إذا ما أبرزها فى قالب فنى جديد، تتحور فى إطاره تحويرا فنيا، تثرى به، وتتسم بالخصوصية والتفرد، وبذلك تبعد الصلة بين الفكرة فى صورتها القديمة والجديدة، أو لنقل يصبح لكل صورة معناها الشعرى الخاص .

وابتعاد الصلة بين صورتى الفكرة هو ما أشار إليه غير واحد من نقاد ذلك العصر بمصطلح «الإخفاء» ذلك المصطلح الذى يدل على وعى هؤلاء النقاد بأن الأخذ ينبغى ألا يكون نقلا حرفيا للفكرة تجمد به، بل إن على الشاعر أن يحشد طاقاته الذهنية وقدراته التعبيرية فى تناول الأفكار، وتحويرها تحويرا فنيا بوحى من خياله وتجاربه الخاصة، فتتغاير بذلك ـ وتتجاوز ـ بذورها الأولى .

يقول ابن طباطبا :

« ويحتاج من سلك هذه السبيل إلى إلطاف الحيلة وتدقيق النظر فى تناول المعاني، واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على نقادها، والبصراء بها، وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها »(٢).

ويقول أبو هلال العسكرى(٣) :

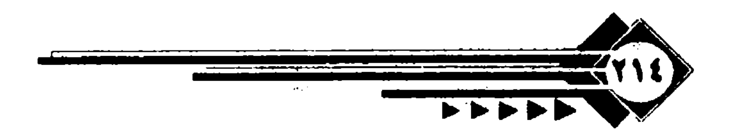
« والحاذق يخفى دبيبه إلى المعنى فيحكم له بالسبق أكثر من يمر به » .

لمصطلح الإخفاء ـ إذن ـ دلالته على تجويد الصورة وإبداعها إبداعا فنيا تجود به السرقة، فكلما خفيت الصلة بين البيت ومنبعه، وكلما أصبح تحديد موطن الأخذ ضربا من الحدس لا يستطاع الوصول إليه إلا بعد تمحيص وطول نظر كان ذلك أدل على أصالة الشاعر، وقدرته على الإبداع الفنى، وعلى النقيض من ذلك فإن ظهور الأخذ لدى الشاعر يصبح عيبا عليه ودليلا على قصر باعه، وجدب شاعريته .

ومن أجل ذلك عيب على أبى نواس « أنه يريد المعنى ليأخذه فلا يحسن أن يعفى عليه»(٤).

---

(١) عيار الشعر / ٧٦ .
(٢) السابق / ٧٧ .
(٣) الصناعتين / ١٤٧ .
(٤) الموشح / ٢٨٢ .



وأود هنا أن أشير إلى أمر جوهرى،وهو أن السبق الذى جعله كل من ابن طباطبا وأبى هلال غاية «الإخفاء» ليس ـ فى نظرى ـ السبق إلى الفكرة المجردة،فلم يكن ابتكار الفكرة أمرا ذا بال فى تقدير الشعر كما رأينا، وإنما السبق الذى يعنيه هذان الناقدان هو إبراز الفكرة القديمة فى صورة جديدة ذات دلالات فنية خاصة لم يسبق إليها الشاعر.

ومما يؤكد هذا الفهم ما يشترطه أبو هلال فى المعانى، فهو قد قسم المعانى ـ كما سبق ـ إلى ضربين « مبتدع ، ومحتذى » ثم يقول بعد ذلك مباشرة لافتا الشاعر إلى قيمة الصورة، محذرا صاحب المعنى المبتكر من التهاون فى تجويدها : « وينبغى أن يطلب الإصابة فى جميع ذلك، ويتوخى فيه الصورة المقبولة، والعبارة المستحسنة ولا يتكل فيما ابتكره على فضيلة ابتكاره، ولا يغره ابتداعه له، فيساهل نفسه في تهجين صورته فيذهب حسنه »(١).

ومما يؤكد ذلك أيضا ما يقوله صاحب الوساطة :

« السرق أيدك الله داء قديم وعيب عتيق، ومازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته ويعتمد على معناه ولفظه، ثم تسبب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب، وتغيير المنهاج والترتيب، وتكلفوا جبر ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد، والتعريض في حال والتصريح فى أخرى، فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور ما لا يقصر معه عن اختراعه »(٢).

فالقاضى الجرجانى إذ يشير إلى قدم السرقات يشيد بمنهاج المحدثين فيها، لأنها عندهم ـ فى نظره ـ ليست سرقة ظاهرة، يجتر فيها الشاعر معانى السابقين وألفاظهم، ولكنها سرقة فنية يعتمد فيها الشاعر على مواهبه الخاصة، وقدراته الخلاقة، فيخفى أخذه للفكرة بإبرازها فى صور خاصة ذات تشكيل فنى خاص، وبما يضيفه إليها من إضافات فنية وعلاقات جديدة تشهد له بالسبق، فالصورة لدى الجرجانى سبيل إلى «اختراع فنى» خاص غير اختراع الفكرة .

وإذا كانت عبارات الجرجانى فى هذا الموطن لم توضح على وجه التحديد أى نوع من الاختراعين يفضل، فإنه يصرح بذلك فى موطن آخر حيث يرى أن فكرة متابعة الطير لجيوش الممدوح ثقة بانتصاره فكرة سبق إليها الأفوه الأودى حينما قال :

---

(١) الصناعتين / ٥١ .

(٢) الوساطة / ١٧٠ .

وتـرى الطـيــــــر علـى آثارنـا رأى عين ثقــة أن ســتـــمـــار

ثم يشيـر القاضى الجرجـانى إلى أن هذه الفكرة قد تدوولت، وتعاورها الشـعراء بعد الأفوه، (النابغة، حميد بن ثور، أبو نواس) حتى قال أبو تمام :

وقد ظلّلت عـقبان أعلامـه ضحى بعـقـبـان طيـر فى الدمـاء نواهل
أقـامت مع الرايات حـتى كـأنهـا من الجـيش إلا أنهـا لم تقـاتل[1]

والذى تعنينا الإشارة إليه هنا أمران :

ـ أن القاضى الجرجـانى لا يعد تداول الشعراء لـفكرة الأفوه من السرقة المعـيبة؛ لأنها قد تشكلت لدى كل منهم بصورة خاصة .

ـ أن الجرجانى إذ يـصرح بأن للأفوه على هؤلاء فضـيلة السبق إلى الفكرة يوافق فى الوقت نفسه على ما يراه كثير من النقاد من أن أبا تمام هو المتقدم فى هذا المعنى لافتا النظر إلى قيمة الصورة فى ذلك . فهو يقول[2] : « زعم كثير من نقاد الشعر أن أبا تمام زاد عليهم بقوله إلا أنهـا لم تقاتل فهو المتقـدم، وأحسن من هذه الزيادة عندى قوله فى الدماء نواهل، وإقامتها مع الرايات، وبذلك يتم حسن قوله: إلا أنها لم تقاتل » .

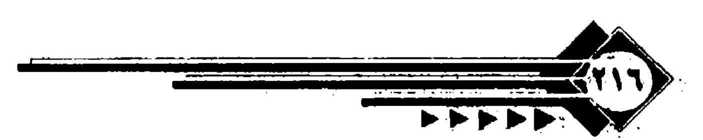
يقول أناتول فرانس فى هذا الصدد :

« إن الفكرة المنقولة ليست ملكا للأول الذى عثـر عليها، وإنما يكون أحق بها من ثبتها تثبيتـا قويا فى ذاكرة الناس . . . . إن الروح الأدبية الحقة، تدرك أنه ليس لأحد أن يفخر بأنه عثر على فكرة قبل أن يعثـر عليها آخر، لأنه يعلم ـ بعد التدقيق ـ أن الفكرة لا تنزل منزلة التصوير، وأن الفن كله فى أن تهب الفـكرة القديمة صورة جديدة، وهذه الفنية هى كل ما تملك البشرية من الخلق والابتكار[3].

كان تجويد الصورة ـ إذن ـ هو المعيار الحـقيقى للأخذ الجيد، ذلك لأنه يدل ـ فى نظر النقاد ـ على الإفادة الواعية من جهود السابقين إفادة لا تلغى ذاتية الشاعر، ولا تحد من خـياله، ومن ثم فـإن الموازنة بين السابق واللاحـق كانت تنصب على الصـورة عند كليهما .

فالآمدى يفضل بيتين لأبى تمام مـأخوذين ـ فى رأيه ـ من الفرزدق لما تضمناه من تمثيل رائع .

(1) السابق / ٢١٣ ، ٢١٤ ، وانظر الموازنة / ٢٧ ، وأخبار أبى تمام / ١٦٤ .
(2) السابق / نفسه .
(3) مشكلة السرقات فى النقد العربى / ٢٣٥ .



يقول : قال الفرزدق يرثى امرأة له ماتت حاملا :

وجفن سلاح قد رزئت فلم أنح	عليه ولم أبعث عليه البواكيا
وفى بطنه من دارم ذو حفيظة	لو ان المنايا أمهلته لياليا

فقال أبو تمام، وأجاد اللفظ، وأحسن الأخذ وأصاب التمثيل، فقال يرثى ابنين صغيرين ماتا لعبد الله بن طاهر :

لهفى على تلك المخايل فيهما	لو أمهلت حتى يكن شمائلا
إن الهلال إذا رأيت نموه	أيقنت أن سيكون بدرا كاملا(١)

بقى أن نشير إلى أن تجويد الصورة والإحساس بما فى هذا التجويد من إضفاء الخصوصية والتفرد على الفكرة المأخوذة، كان حجة للذين ناصروا الشعر المحدث ـ ودافعوا عن أصالة شعرائه .

يقول أبو بكر الصولى فى هذا الصدد(٢) :

« إن المتأخرين إنما يجرون بريح المتقدمين، ويصبون على قوالبهم، ويستمدون بلعابهم، وينتجعون كلامهم، وقلما أخذ أحد منهم معنى من متقدم إلا أجاده » .

ثالثا ـ السرقة المعيبة :

إذا كانت الفكرة المتداولة تتحور فى إطار الصورة الجيدة فتصبح معنى خاصا، فمغزى ذلك أن تلك الصورة هى الجانب الإبداعى الخاص بالشاعر، فلغة الشاعر الفنية بما تشعه من دلالات وإيحاءات خاصة هى ملك خالص للشاعر لا ينسب إلا إليه، ومن ثم فإن أخذ تلك اللغة أو بعض عناصرها الفنية يعد انتهاكا لحرمة الفن، ودليلا قويا على عجز الآخذ وفقر أدواته الفنية .

من هنا كانت السرقة المعيبة فى نظر نقادنا القدماء هى سرقة الصورة، أو بتعبير أدق: سرقة المعانى الفنية الماثلة فى تلك الصورة، فتلك المعانى لتفردها بصورتها وعدم تداولها لا يصح فيها الأخذ .

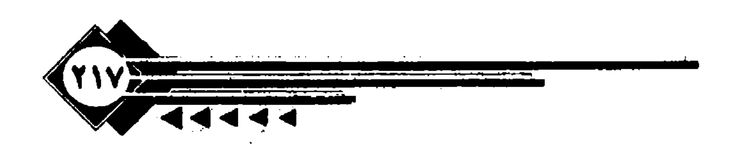
يقول الآمدى فى ذلك معقبا على أبى الضياء بشر بن أبى تميم :

« إنا وجدناه قد ذكر ما يشترك الناس فيه، وتجرى طباع الشعراء عليه فجعله مسروقا، وإنما السرق يكون فى البديع الذى ليس فيه اشتراك »(٣).

(١) الموازنة / ٣٧ .

(٢) أخبار أبى تمام / ١٦ .

(٣) الموازنة / ٢٣ .



ويقول فى موطن آخر :

« إن السرق إنما هو فى البـديع المخترع الذى يـختص به الشاعـر، لا فى المعانى المشتركة بين الناس التى هى جارية فى عاداتهم، ومسـتعملة فى أمثالهم ومحاوراتهم مما ترتفع الظنة فيه عن الذى يورده أن يقال أخذه »(١).

فالآمـدى فى هذين النصين يصرح بأن السـرقة لا تكون إلا فى البديع المخـترع، ومصطلح البـديع كان كمـا رأينا مصطلحا عـاما غيـر قاصر على دلالتـه وعناصره التى حددها المتأخرون فـيما بعد، فالبديع ـ فى نظر الآمدى ـ يقـابل المعنى المتداول المشترك، ومعنى ذلك أنه ينصرف إلى كل العناصر الفنـية فى الصورة اللفظية، أى أنه يطلق على كل ما يضيف إلى المعني خصوصية وتفـردا، فيدخل فيه الجناس والطباق، وطريقة نظم العبارة، والصورة المجازية غير المتداولة وما إلى ذلك . . . .

فمن سرقة المعانى الخاصة فى نظر الآمدى قول أبى تمام :

إذا اليـــد نالتـــهـــا بوتر توقـــرت   على ضغنها ثم استقادت من الرجل

يقول الآمـدى : «إن كان أخذها من ديك الجن فلا إحـسان له؛ لأنه أتى بالمعنى بعينه قال ديك الجن :

تظل بأيـدينا تقـــعـقـــع روحـــهـــا   وتأخـذ من أقـدامنا الراح ثأرها(٢)

فـأخذ أبى تمـام من ديك الجن إن صح معـيب فى نظر الآمـدى؛ لأنه لم يأخـذ الفكرة المتداولة فحسب، أعنى تأثير الخمر فى شاربها، بل لقد أخذ الصورة الخاصة، أو المعنى الفنى البديع، وهو تصوير الخمر إنسانا يحس ويثأر .

ومن أمثلة أخذ الصورة أو المعنى البديع كذلك فى نظر الآمدى قول أبى تمام :

والشـيب إن طرد الشبـاب بياضـه   كـالصـبح أحـــدث للظلام أفـولا

فهو فيما يرى الآمدى من قول الفرزدق :

والشـيب ينهض فى الشباب كـأنه   ليل يصـــبح بجـانبـيـــه نهـار(٣)

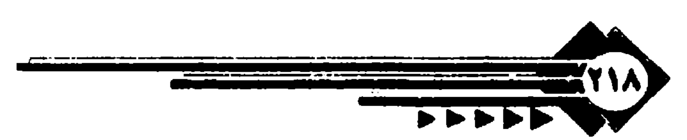
ولا يسع المرء فى الحقـيقة إلا أن يسلم مع الآمـدى بقبح ذلك الأخذ، فـالصورة التشبيهية فى بيت الفرزدق هى بعينها كل ما يتمخض عنه بيت أبى تمام من معنى، الأمر الذى يجعل نظمه لهذا البيت مجرد تكرار وعناء لا مبرر له .

---

(١) السابق / ١٤٩ .

(٢) السابق / ٢٤ ـ ٢٥ .

(٣) السابق / ٢٦ .



ويقول أبو هلال العسكرى فى تحديد صنوف الأخذ :

« إن من أخذ معنى بلفظه كان له سارقا، ومن أخذه ببعض لفظه كان له سالخا، ومن أخذه فكساه لفظا من عنده أجود من لفظه كان هو أولى به ممن تقدمه »(١).

فمراتب الأخذ فى نظر أبى هلال ثلاث أشنعها أخذ المعنى بلفظه، وهو ما يخصه أبو هلال بلفظ السرقة، ذلك أن الشعر عند أبى هلال ـ كما هو عند غيره من نقاد هذا العصر ـ صنعة فنية أداتها اللغة، فتناول الشاعر للفكرة بألفاظها من سواه، لا يكون سوى دليل على مجرد التقليد المقيت، وعلى أنه أحد الدخلاء على ساحة الفن .

ومن الجدير بالذكر أن مصطلح « اللفظ » فى عبارة أبى هلال لا يقصد به الألفاظ المفردة، بل الألفاظ المؤلفة تأليفا خاصا على صورة فنية خاصة، فليس العيب فى مجرد التشابه المعجمى بين الشاعرين، وقد سبق أن رأينا ـ عند حديثنا عن التجدد ـ أن الألفاظ المفردة متداولة، وأن سبيل الابتكار إنما هو فى نظم تلك الألفاظ نظما فنيا، وهذا ما يؤكده أبو هلال نفسه إذا يقول :

« وقالوا: إن أبا عذرة الكلام من سبك لفظه على معناه، ومن أخذ معنى بلفظه فليس له فيه نصيب »(٢).

وتتأكد هذه الفكرة كذلك لدى القاضى الجرجانى الذى يصرح بأن الصورة الفنية التى يشكلها الشاعر ـ لا الألفاظ نفسها ـ موطن السرقة ومناط الأخذ المعيب، لأن الألفاظ فى ذاتها متداولة بين أبناء اللغة الواحدة فضلا عن الشعراء :

ويرد القاضى الجرجانى على من ادعى أن قول المتنبى :

ترى العين تستعفيك من لمعانها   وتحسر حتى ما تقل جفونها

من قول الأبيرد :

وقد كنت أستعفى الإله إذا اشتكى   من الأمر لى فيه وإن عظم الأمر

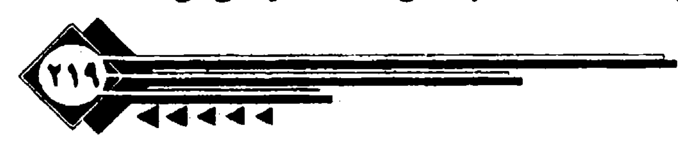
قائلا : « ولا أراهما اتفقا إلا فى الاستعفاء وهى لفظة منقولة متداولة وإنما يدعى ذلك فى اللفظ المستعار أو الموضوع »(٣).

لقد كانت سرقة الصورة (أو المعنى بلفظه) أبشع ما يوجه إلى الشاعر من تهم فى ذلك العصر، ولهذا كان أكثر ترددها فى مواقف الخصومة والتعصب على الشاعر،

(١) الصناعتين / ١٤٦ .

(٢) السابق / ١٤٦ .

(٣) انظر: الوساطة / ١٦٨، وراجع فى الموطن نفسه الأمثلة الأخرى التى أوردها الجرجانى فى هذا الصدد .



وهذا ما يجعلنا نتوقف فى قبول الكثير من دعاوى السرقة من هذا اللون، فمن غير المستبعد أن تكون أكثر تلك الاتهامات قد اختلقت فى ظلال الخصومات العنيفة التى نشأت حول بعض الشعراء، والتى كان التحامل والتعصب طابعها العام .

ويكفى أن نورد هنا ما اتهم به الفرزدق من دعاوى الانتحال الكثيرة والتى منها على سبيل المثال ما روى من أنه «سمع جميل بن معمر ينشد قوله :

ترى الناس ما سرنا يسيرون خلفنا   وإن نحن أومأنا إلى الناس وقفوا

فقال الفرزدق : متى كان الملك فى بنى عذرة ؟ إنما هو في مضر وأنا شاعرها، فغلب الفرزدق على البيت ولم يتركه جميل ولا أسقطه من شعره[1].

ومثل ذلك ما يرويه صاحب الموشح عن انتحال الفرزدق لبيتين من شعر ابن ميادة»[2].

فهذان المثالان يدلان دلالة واضحة على بشاعة الانتحال أو سرقة المعنى بلفظه حتى على فرض اختلاقهما؛ فاختلاق التهمة ضد إنسان ما لا ينبع إلا من الإحساس بتأثيرها القوى عليه إذا ما صادفت ذيوعا وانتشارا .

ونود ـ هنا ـ أن نقف قليلا أمام مقالة أبى عمرو بن العلاء فى تبريره أو تفسيره لمثل هذا الأخذ المعيب فلقد « سئل أبو عمرو بن العلاء عن الشاعرين يتفقان على لفظ واحد ومعنى . . . فقال : عقول رجال توافت على ألسنتها، وذلك قول طرفة :

وقوفا بها صحبى علىّ مطيهم   يقولون لا تهلك أسى وتجلد

وهو من قول امرئ القيس :

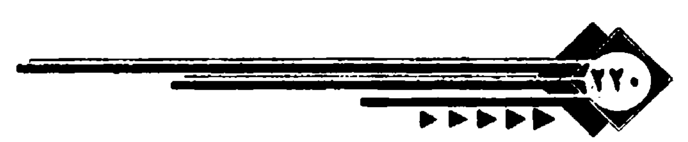
وقوفا بها صحبى علىّ مطيهم   يقولون لا تهلك أسى وتجمل[3]

فعبارة أبى عمرو هذه تثير تساؤلا مؤداه : أكان أبو عمرو بذلك يخالف ما أجمع عليه النقاد من قبح مثل هذا اللون من السرقة ؟

هذا ما يقرره الدكتور بدوى طبانه إذ يرى أن النقاد مجمعون على التهوين من هذا النوع من السرقة، ولم يشذ عن هذا الإجماع ـ فى نظره ـ إلا أبو عمرو بعبارته السابقة، ثم ينكر ما يذهب إليه أبو عمرو فى التوافى قائلا :

---

(١) انظر : العمدة / جـ ٢ / ٢٨٤ ـ ٢٨٥ .
(٢) انظر : الموشح / ١٠٨ .
(٣) الصناعتين / ١٧٢ ـ ١٧٣ ، وانظر : العمدة جـ ٢ / ٢٨٩ .



« أكبر الظن أن مرجعه سوء حفظ الرواة الذين يختلط عليهم الأمر فينقلون من شاعر إلى شاعر إذا وجدوا تقاربا فى الاتجاه أو الموضوع أو الفكرة المعبر عنها، وأغلب الظن أن راوى القصيدتين واحد وربما يشفع له فى ذلك الخلط أن القصيدتين من بحر واحد هو بحر الطويل »(١).

ونحن نوافق على ما يراه الدكتور بدوى طبانة فى التعليل لهذا التوافق بين البيتين، فالرواية كانت كما أشرنا الوسيلة الوحيدة لانتقال الشعر الجاهلى، ولكننا لا نوافق على اتخاذ هذا الموقف من أبى عمرو بن العلاء دليلا على شذوذه عن الإجماع على التهوين من مثل تلك السرقة .

بل إن عبارة أبى عمرو ـ فى نظرى ـ لتدل على استشعاره ببشاعة هذه السرقة، وإحساسه القوى بقبحها، ولم يكن تفسيره لتلك السرقة بالتوافى (الذى لا نقره عليه) سوى مخرج له من هذا الإحساس، ومن تحرجه فى الوقت نفسه من نسبة هذه التهمة الشنيعة إلى شعراء العصر الجاهلى الذى ينظر إليه أمثاله من اللغويين ـ كما رأينا ـ نظرة إعزاز وتقديس .

ولعل من المناسب فى النهاية أن نتوقف إزاء ما يقرره الدكتور محمد مندور بصدد قضية السرقات فى تراثنا النقدى ، فهو يقول :

« لقد كان لنشأة تلك الدراسات وسط الخصومات أثر سيء فى توجيهها فرأيناها تسعى قبل كل شيء إلى تجريح الشعراء، ولهذا لم تستقم المبادئ التى اتخذت فيصلا فيها كما أنهم لم يفرقوا بين السرقة وغيرها، والواقع أنه من الواجب أن نميز بين أشياء فهناك :

١ ـ **الاستيحاء** : وهو أن يأتى الشاعر أو الكاتب بمعانى جديدة تستدعيها مطالعاته فيما كتب الغير . . . .

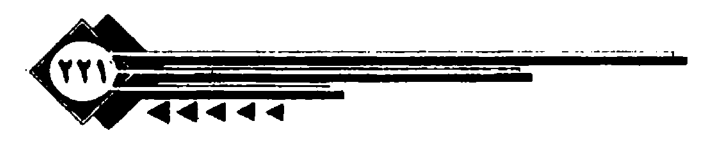
٢ ـ **استعارة الهياكل** : كأن يأخذ الشاعر أو الكاتب موضوع قصيدته أو قصة عن أسطورة شعبية أو خبر تاريخى . . . .

٣ ـ **التأثر** : وهو أن يأخذ شاعر أو كاتب بمذهب غيره فى الفن أو الأسلوب، وقد يكون هذا التأثر تتلمذا كما قد يكون عن غير وعى . .

٤ ـ وأخيرا : **هناك السرقات** ، وهذه لا تطلق اليوم إلا على أخذ جمل أو أفكار أصلية وانتحالها دون الإشارة إلى مأخذها(٢). . .

(١) السرقات الأدبية / مكتبة نهضة مصر / ١٥٢ ـ ١٥٣ .

(٢) النقد المنهجى عند العرب / ٣٠٨ ، ٣٠٩ .



هذا النص الذى آثرت أن أنقل معظمه (على طوله) ينطوى - فيما أرى - على غير قليل من التعميم الذى يجعل موقف هؤلاء النقاد من تلك القضية الخطيرة عبثا لا طائل تحته، ونستطيع فى ضوء ما تقدم أن نلاحظ ما يلى :

١ - لم تكن غاية البحث فى السرقات مقصورة على تجريح الشعراء، بل كانت فى كثير من الأحيان إشادة بأصالة الآخذ - كما رأينا - وتنويها بشأنه .

٢ - لقد وضع هؤلاء النقاد كما رأينا مبادئ ومعايير للفصل فى قضية السرقة والتمييز بين صنوفها فهم قد اعترفوا بضرورة الأخذ، وكان تجويد الصورة هو المعيار الجوهرى فى الأخذ الجيد، كما أنهم قد أجمعوا على قبح سرقة الصورة، وهى مبادئ قد استقامت لهم فى كثير من الأحيان كما رأينا .

٣ - يبدو أن الدكتور مندور قد نظر إلى مصطلح السرقة لدى هؤلاء النقاد بالمدلول الذى حدده له فى الصنف الرابع من ألوان الأخذ التى ذكرها، أعنى انتحال الجمل والأفكار، ومن أجل ذلك يقرر الدكتور مندور أن هؤلاء النقاد لم يفرقوا بين السرقة وغيرها .

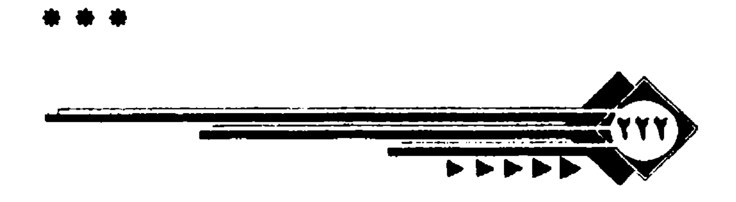
والحقيقة أن هذا المدلول لا يمثل إلا لونا واحدا من ألوان السرقة كما عالجها القدماء وهو ما عالجناه منذ قليل تحت عنوان « السرقة المعيبة »، وقد سبق أن أشرنا كذلك إلى أن مصطلح السرقة عند هؤلاء كان مصطلحا عاما أطلق على الأخذ الجيد كما أطلق على الأخذ المعيب .

ونستطيع القول فى النهاية : إن مواقف نقادنا القدماء من « قضية السرقات » لم تكن - فى مجملها - إلا مظهرا من مظاهر الإحساس بهذين المستويين من المعنى فى الشعر: المعنى المجرد ، والمعنى الشعرى .

أما المعنى المجرد : فلأنه يتسم لديهم بالثبات والتداول، ولأن الأقدمين كما صرح غير واحد منهم قد استنفدوه فقد تسامحوا فى تناول الشاعر له من سابقيه، بل قد أحسوا بأن أخذه ضرورة لا غنى للشاعر عنها .

وأما المعنى الشعرى : الذى اتسم لديهم - كما رأينا - بالتفرد والثراء لأنه لا يشع إلا من صياغته الخاصة فقد كان أخذه - فى نظرهم - سرقة معيبة ودليلا على عجز الآخذ وضحالة فنه .

* * *



خاتمة البحث

تعالج تلك الدراسة نظرة نقادنا القدماء إلى المعنى فى الشعر، وأثر تلك النظرة على تصورهم لطبيعة الشعر وقضاياه .

وقد كشفت الدراسة عن تنوع تلك النظرة لدى هؤلاء النقاد بتنوع الدلالات التى انصرف إليها مصطلح المعنى لديهم، والتى كان وراء تنوعها ذلك الغموض الشديد الذى اتسم به المصطلح فى موروثنا القديم مما كان له أثره فى استخدام المصطلح لدى هؤلاء النقاد - بل لدى الناقد الواحد - بأكثر من دلالة .

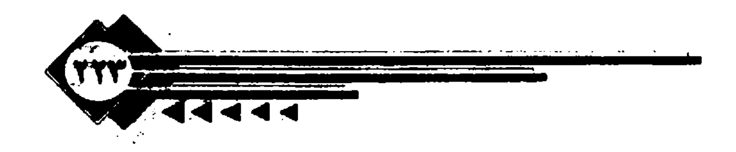
والمنهج الذى سار عليه البحث فى التعرف على دلالات المعنى هو ما يسمى بمنهج « التعريف المتعدد » أى تجميع المواقف والسياقات النقدية المتشابهة التى ورد فيها المصطلح ومحاولة التوصل إلى مدلوله فيها، وقد ميز البحث بين مدلولين رئيسين للمصطلح، وتناولهما بالدراسة فى البابين الأولين وهما :

المعنى المجرد (الفكرة)

المعنى الفنى (الصورة)

أولا ـ المعنى المجرد :

فلقد استخدم هؤلاء النقاد مصطلح المعنى كثيرا للدلالة على الفكرة المجردة التى يتم تحديدها لدى الناقد بعيدا عن النص، ومن ثم كان إطلاق مصطلح المعنى على أغراض الشعر وجها من وجوه هذا الاستخدام، فلقد نظر هؤلاء النقاد إلى « الغرض » بوصفه الفكرة المحورية التى تلتف حولها أبيات القصيدة وأفكارها، وقد عالج البحث بعض المعايير التى وضعها هؤلاء النقاد فى صدى حرصهم على العلاقة بين الغرض والشعر كالمشاكلة التى تدل على أن لكل غرض شعرى من المعانى الجزئية والمواقف والأشكال التعبيرية الخاصة ما يتمايز به عن الأغراض الأخرى، والإصابة التى كانت تعنى لديهم أن يصوغ الشاعر من المعانى والصفات ما يحقق « نموذجا » فى الغرض الذى يقول فيه، وبناء على ذلك كانت استجادتهم للمبالغة فى الشعر، أى أنهم أحسوا



بأن الشعر ليس تسجيلا للواقع بمعطياته الحرفية ولكنه طموح إلى رسم النماذج والمثل الفنية التى ترود هذا الواقع فى طريق الكمال .

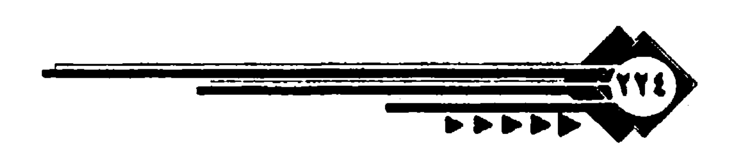
وقد كان استخدام مصطلح المعنى للدلالة على الفكرة الجزئية المجردة فى البيت أو فى العبارة الشعرية هو أكثر استخدامات المصطلح شيوعا فى تلك الفترة، وقد أكد البحث أن مصطلح المعنى فى هذا الاستخدام لم يكن يعنى - فى نظر هؤلاء النقاد - المعنى الفنى الخاص بالشعر؛ ذلك لأنهم نظروا إليه نظرة تجريدية لا تتمثله في قالبه الفنى الخاص، بل لقد ألحوا (فى إطار هذا الاستخدام للمصطلح) على عبارات تحمل معنى التجريد كالبحث . أو التفتيش أو الكشف، فلتلك العبارات دلالتها الواضحة على أن ذلك المعنى لا يتحدد لدى هؤلاء النقاد إلا عن طريق تعرية أشكاله التعبيرية، وقوالبه الصياغية الخاصة .

وقد عرض البحث - لتأكيد تلك الحقيقة - الخصائص التى اتسم بها المعنى فى إطار هذا الاستخدام، وكانت تلك الخصائص هى :

١ - **الازدواجية مع الصياغة** : فلقد فصل هؤلاء النقاد بين هذا المعنى وصياغته الخاصة، وتصوروه أمرا سابقا لتلك الصياغة وأصبح فى نظرهم أشبه بالمادة الخام التى تقوم عليها صناعة الشعر .

٢ - **الثبات والعموم** : حيث نظروا إلى تلك المعانى على أنها حقائق راسخة فى الأذهان متقررة فى النفوس، وأحسوا بتداولها وذيوع العلم بها بين الناس، وقد بين البحث أن هذا الإحساس بالثبات والتداول كان وراء إطلاق مصطلح المعنى (بهذا المفهوم التجريدى) على الصور التقليدية المتداولة كالتشبيهات والاستعارات والكنايات التى كثر ورودها فى الشعر وترددها على ألسنة الشعراء، ففقدت بذلك صبغتها الفنية، وأصبحت مجرد فكرة، وبناء على تلك النظرة نفى كثير من هؤلاء النقاد السرقة فى تلك الصور، ودعوا الشاعر المحدث إلى التجديد فيها، وعدم الاقتصار على صيغها المتداولة .

٣ - **النثرية** : وقد بدا ذلك واضحا فيما يراه بعضهم من أن الشاعر يعد ذلك المعنى فى ذهنه نثرا قبل الإبداع الشعرى ، وفيما شاع فى تلك الفترة من إمكان نظم النثر أو نثر الشعر .



٤ ـ النقاد : فلقد أحسوا بأن تلك المعانى قد استهلكها القدماء، واستغرقوا القول فيها، الأمر الذى أوقع الشاعر المحدث ـ فى نظرهم ـ فى محنة؛ ذلك لأنه (فى إطار الإعجاب بالقديم والحرص على احتذاء تقاليده) مضطر إلى تناول أفكار الأقدمين، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنه مطالب بالإبداع فى تلك الأفكار كما أبدع فيها الأقدمون .

ثانيا ـ المعنى الفنى :

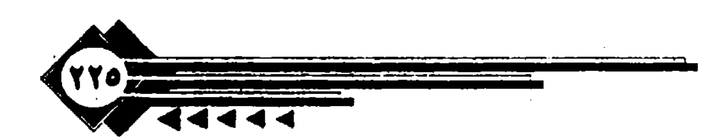
فقد أدرك هؤلاء النقاد أن للشكل الفنى فى الشعر معناه الفنى الخاص الذى يتمايز بسماته الفنية الخاصة عن المعنى بمفهومه التجريدى السابق، فإذا كانت الفكرة المجردة بمثابة المادة الخام التى تسبق صياغة الشعر، وتحدد عن طريق تعرية الصياغة فإن المعنى الشعرى الخاص لا يتمثل إلا فى بنائه اللغوى الخاص، أى أن المتلقى لا يتذوق ذلك المعنى إلا عن طريق التأمل والمتعة بالشكل الفنى فى الشعر، وبناء على هذا الإحساس أطلق مصطلح المعنى لدى كثير من النقاد مرادا به الصورة اللغوية الخاصة أو الشكل الفنى فى الشعر .

ولقد كان إحساس النقاد بقيمة ذلك المعنى فى الشعر إحساسا واضحا، ويبدو ذلك من تقديرهم اللافت للصياغة الفنية فى الشعر، وتصريحهم فى مقابل ذلك بأن الفكرة المجردة أمر مبتذل مطروح فى الطريق، وقد أثبت البحث أن هذا التركيز على قيمة الصياغة الفنية فى الشعر قد ارتبط ارتباطا وثيقا بالإحساس بأن فى المعنى الذى تشعه تلك الصياغة من الرحابة والتفرد وقوة التأثير ما يتمايز به عن الفكرة المجردة .

وقد أثبت البحث أن الجمال الفنى الذى أحسه هؤلاء النقاد فى عناصر الشكل هو الجمال التعبيرى الذى يكون الجمال الشكلى فيه سبيلا إلى جمال المعنى وإثرائه، ومن ثم رفضوا من عناصر الجمال فى الشكل ما كان مجرد زخرف أو طلاء سطحى لا أثر له فى المضمون .

واقتضى البحث الوقوف أمام خصائص هذا المعنى الشعرى لمقارنتها بخصائص المعنى بمفهومه السابق ، وتلك الخصائص هى :

١ ـ الامتزاج بالصورة : فلقد أدرك هؤلاء النقاد أن للشكل الفنى بخصائصه الجمالية معناه الخاص المتجسد فيه الذى لا يكتشفه المتلقى إلا عن طريق التأمل والإدراك



الجمالي لذلك الشكل، وهذا الإدراك يجعل للمتلقى ـ فى نظرهم ـ دورا إيجابيا خاصا فى التعرف على ذلك المعنى أو « إبداعه » على حد تعبير بعضهم .

٢ ـ **الثراء** : وكانت السمة الثانية من سمات ذلك المعنى هى ثراؤه ، فالمعنى فى اللغة الفنية لم يكن فى نظر هؤلاء النقاد مجرد فكرة يحصلها الذهن، ولكنه فيض من الصور والأحاسيس والدلالات الإيحائية، وبناء على ذلك كان رفضهم لنثر الشعر أو ترجمته، وقد أثبت البحث أن الوزن والقافية لم يكونا ـ فى نظر هؤلاء النقاد ـ هما الفارق الجوهرى بين الشعر والنثر كما يرى بعض المعاصرين .

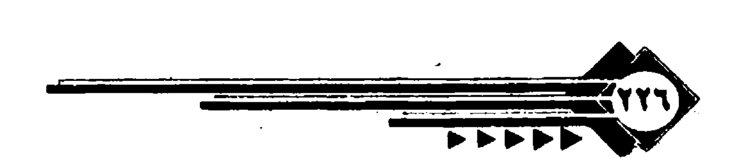
٣ ـ **التأثير الفني** : ويتمايز المعنى الشعري بقوة أثره فى وجدان المتلقى ولطف مدخله إلى نفسه، وهو بذلك يفترق عن الفكرة المجردة التى تخاطب الذهن فحسب، وقد استدل البحث على ذلك برفضهم أن يكون « الإفهام » غاية اللغة الفنية ووعيهم بتمايز الشعر بطبيعة تأثيره الفنى عن الخطابة والمنطق .

٤ ـ **التجدد** : فلم يتعلق الإبداع الشعرى فى نظر هؤلاء النقاد بالفكرة المجردة؛ لأنهم أحسوا بتداولها وسهولة الحصول عليها، واقتصر ذلك الإبداع لديهم على الصياغة الفنية فى الشعر، وقد كان إلحاحهم على « جودة النظم » فى تلك الصياغة مقترنا بالإحساس بأن لهذه الجودة أثرها فى جودة المعنى الذى لا يتشكل إلا عن طريق تشكيل الشاعر لعبارته .

وقد عالج البحث (فى فصل ختامى) قضية السرقات، لوثوق صلتها بالمعنى من ناحية، ولذيوع دعاواها فى تراثنا النقدى من ناحية أخرى، وقد كانت الغاية من دراسة هذه القضية هى تطبيق بعض النتائج التى انتهينا إليها فى البابين الأولين من خلالها .

وقد كشف البحث بوضوح أن مواقف النقاد فى تلك القضية كانت تصدر بصفة عامة عن ذلك الوعى الذى أدركناه واضحا لديهم فى هذا البحث، أعنى الوعى بالتمايز بين المعنى المجرد (الفكرة)، والمعنى الشعرى المنبثق عن الصورة، فكان الإحساس بتداول المعنى الأول وراء ما قرروه من أن أخذه أمر لا حرج فيه على الشاعر بل هو ضرورة لا غنى للشاعر عنها، وكان الإحساس بتفرد المعنى الشعرى المتجسد فى صورته وراء حصرهم للسرقة المعيبة فى أخذ الصورة أو ـ على حد تعبيرهم ـ أخذ المعنى بلفظه.

* * *



أهم المصادر والمراجع

الآمدى (الحسن بن بشر) — الموازنة بين أبى تمام والبحترى . ط محمد على صبيح . بدون تاريخ .

إبراهيم أنيس (دكتور) — من أسرار اللغة. الأنجلو ١٩٥١ ، دلالة الألفاظ. الأنجلو ١٩٦٣ .

إبراهيم سلامة (دكتور) — بلاغة أرسطو بين العرب واليونان. الأنجلو الطبعة الثانية سنة ١٩٥٢م .

إبراهيم عبد الرحمن (دكتور) — قضايا الشعر فى النقد العربى / مكتبة الشباب ١٩٧٧ م .

أحمد أمين — ضحى الإسلام. لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٣م .

النقد الأدبى ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٣م .

قصة الفلسفة اليونانية. بالاشتراك مع الدكتور زكى نجيب محمود لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٣٥م .

أرسطو — « الخطابة » / الترجمة العربية القديمة، طبعة النهضة المصرية ١٩٥٩م تحقيق عبد الرحمن بدوى.

فن الشعر/ النهضة العربية ١٩٥٣م تحقيق عبد الرحمن بدوى .

الأصمعى (عبد الملك بن قريب) — فحولة الشعراء/ المنيرية بالأزهر ١٩٥٣م تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى وطه محمد الزينى.

أمين الخولى — فن القول/ دار الفكر العربى ١٩٤٧م.

البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها / بحث ألقاه فى الجمعية الجغرافية الملكية سنة ١٩٣١م .

الباقلانى (أبو بكر محمد بن الطيب) إعجاز القرآن . السلفية ١٩٤٩ م .

بدوى طبانه (دكتور) أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية الأنجلو ١٩٦٠م .

السرقات الأدبية. نهضة مصر بدون تاريخ.

الثعالبى (أبو منصور عبد الملك النيسابورى) يتيمة الدهر ط الصاوى ١٩٥٣م .

ثعلب (أحمد بن يحيى) قواعد الشعر. دار المعرفة ١٩٦٦م تحقيق د/ رمضان عبد التواب .

جابر عصفور (دكتور) الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى دار الثقافة ١٩٧٤م .

مفهوم الشعر. دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٧٨م .

الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) البيان والتبيين . لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٩م تحقيق عبد السلام هارون/ الحيوان. ط مصطفى البابى الحلبى تحقيق عبد السلام هارون .

جاريت فلسفة الجمال . دار الفكر العربى ترجمة عبد الحميد يونس وآخرين .

الجرجانى (أبو الحسن على بن عبد العزيز) الوساطة بين المتنبى وخصومه. ط محمد على صبيح بدون تاريخ.

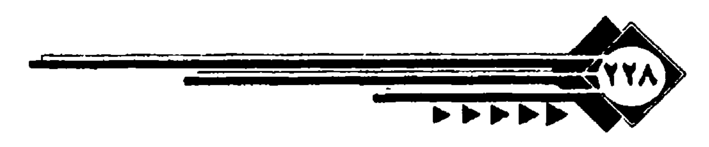
الجرجانى (عبد القاهر) أسرار البلاغة ط الترقى. ١٣٢ هـ شرح محمد رشيد رضا .

دلائل الإعجاز ـ ط السعادة .

ابن جنى الخصائص ط الرسالة ١٩١٣م.

جورج سانتيانا الإحساس بالجمال. الأنجلو بدون تاريخ ترجمة محمد مصطفى .

جوستاف فون جورنباوم آراء ابن أبى عون الأدبية/ ضمن دراسات فى الأدب العربى/ مكتبة الحياة بيروت ١٩٥٩م ترجمة محمد يوسف نجم وآخرين .



الحاتمى (أبو على محمد بن الحسن ابن المظفر) — الرسالة الحاتمية / ضمن التحفة البهية ط الجوائب ١٣٠٢ هـ .

حامد عبد القادر — علم النفس الأدبى . لجنة البيان العربى المطبعة النموذجية . بدون تاريخ .

الحصرى (أبو إسحاق القيروانى) — زهر الآداب وثمر الألباب . دار إحياء الكتب العربية ١٩٥٣م تحقيق على محمد البجاوى .

أبو حيان التوحيدى ومسكويه — الهوامل والشوامل. لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥١م نشر أحمد أمين والسيد أحمد صقر .

الخطابى (أبو سليمان) — بيان إعجاز القرآن / ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن دار المعارف تحقيق محمد خلف الله، محمد زغلول سلام .

الرازى (أبو حاتم أحمد بن حمدان) — الزينة فى الكلمات الإسلامية العربية . دار الكتاب العربى سنة ١٩٥٧م . تحقيق حسين فيض الله الهمدانى .

الرافعى (مصطفى صادق) — تاريخ آداب العرب. الاستقامة ط٢ ١٩٤٧م.

ابن رشيق القيروانى — العمدة فى صناعة الشعر ونقده.. تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد . دار الجيل بيروت سنة ١٩٨١م .

الرمانى (على بن عيسى) — النكت فى إعجاز القرآن / ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن .

ريتشاردز — مبادئ النقد الأدبى . المؤسسة المصرية العامة للتأليف ١٩٥٣ م ترجمة محمد مصطفى بدوى.

ابن سينا — الخطابة « كتاب الشفا » الأميرية ١٩٥٤م تحقيق محمد سليم سالم .

فن الشعر / ضمن فن الشعر لأرسطو تحقيق عبد الرحمن بدوى .

السيوطى (عبد الرحمن جلال الدين) المزهر . مطبعة عيسى الحلبى . بدون تاريخ تحقيق محمد أحمد جاد المولى وآخرين .

شكرى عياد (دكتور) كتاب أرسططاليس فى الشعر . دار الكتاب العربى ١٩٦٧م .

شوقى ضيف (دكتور) البلاغة تطور وتاريخ. دار المعارف بمصر. بدون تاريخ.

الفن ومذاهبه فى الشعر العربى. لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٣م .

الصاحب بن عباد الكشف عن مساوئ المتنبى . مكتبة القدس بمصر ١٩٤٩م .

الصولى (أبو بكر) أخبار أبى تمام ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٧ تحقيق خليل عساكر وآخرين .

ابن طباطبا العلوى عيار الشعر . المكتبة التجارية ١٩٥٦م تحقيق طه الحاجرى ومحمد زغلول سلام .

طه إبراهيم النقد الأدبى عند العرب . لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٣٧م .

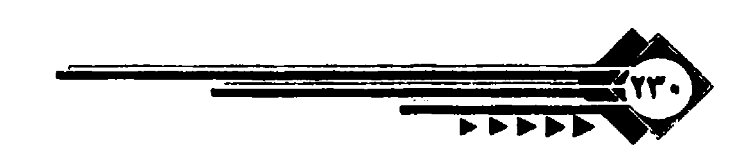
طه حسين تمهيد فى البيان العربى . مقدمة نقد النثر مطبعة مصر ١٩٣٩ .

عبد الجبار (القاضى أبو الحسن) المغنى فى أبواب التوحيد والعدل : دار الكتب ١٩٦٠م جـ ١٦ تحقيق أمين الخولى .

عبد الحكيم حسان (دكتور) التصوف فى الشعر العربى : الأنجلو ١٩٥٢م، النظرية الرومانتيكية فى الشعر : دار المعارف ١٩٧١م .

عبد الرحمن بدوى أفلوطين عند العرب : النهضة المصرية منطق أرسطو: دار الكتب ١٩٤٨م .

عبد العزيز الأهوانى (دكتور) ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار فى الشعر العربى : الأنجلو ١٩٦٢ .



عبد المنعم تليمة (دكتور) — كتاب الشعر الأرسطى فى التفكير الأدبى عند العرب. مقال بمجلة « المجلة » عدد مارس ١٩٦٨م .

عز الدين إسماعيل (دكتور) — الأسس الجمالية فى النقد العربى : دار الفكر العربى ١٩٥٥ .

العسكرى (أبو أحمد) — التفضيل بين بلاغتى العرب والعجم / ضمن التحفة والطرفة الشهية .

المصون فى الأدب : تحقيق عبد السلام هارون. دار المطبوعات والنشر. الكويت سنة ١٩٦٠م .

العسكرى (أبو هلال) — ديوان المعانى : مكتبة القدسى بالقاهرة ١٩٥٢م ، الصناعتين. مطبعة محمود بك والأستانة ١٩٢٠م .

العقاد (عباس محمود) — مراجعات فى الآداب والفنون: المطبعة العصرية.

العميدى (أبو سعيد محمد بن أحمد) — الإبانة عن سرقات المتنبى لفظا ومعنى: مطبعة العباسية بمصر .

الفارابى (أبو نصر) — إحصاء العلوم: دار الفكر العربى ١٩٤٩م تحقيق د. عثمان أمين.

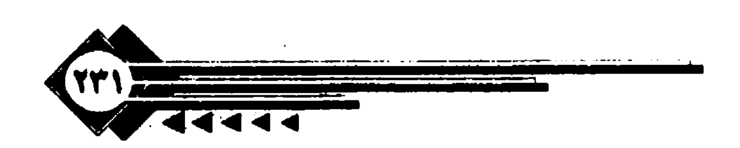
ابن فارس (أبو الحسن أحمد) — الصاحبى: مؤسسة بدران للطباعة والنشر بيروت ١٩٦٤م .

ابن قتيبة (أبو عبد الله) — أدب الكاتب: ط السلفية ١٩٤٦م.

تأويل مشكل القرآن: دار إحياء الكتب العربية تحقيق السيد أحمد صقر .

الشعر والشعراء: المكتبة التجارية الكبرى ١٩٣٢م تحقيق مصطفى السقاط .

قدامة بن جعفر — نقد الشعر : المليجية الطبعة الأولى ١٩٣١ .



كروتشه — المجمل فى فلسفة الفن : دار الفكر العربى ١٩٤٧م ترجمة سامى الدروبى .

كرومبى — قواعد النقد الأدبى : لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٣٦ ترجمة محمد عوض محمد .

كمال يوسف الحاج — فلسفة اللغة : دار النشر للجامعيين بيروت ١٩٥٩م .

كولنجوود — مبادئ الفن : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر/ ترجمة أحمد حمدى محمود بدون تاريخ .

المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد) — الكامل : مطبعة نهضة مصر / بدون تاريخ تحقيق / محمد أبو الفضل إبراهيم .

محمد زغلول سلام (دكتور) — أثر القرآن فى تطور النقد العربى: دار المعارف ١٩٦١م .

محمد عثمان نجاتى — الإدراك الحسى عند ابن سينا :دار المعارف ١٩٦١م .

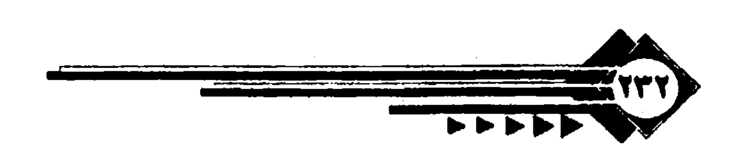
محمد غنيمى هلال (دكتور) — النقد الأدبى الحديث : دار النهضة العربية الطبعة الرابعة ١٩٦٩م .

محمد مصطفى هدارة (دكتور) — مشكلة السرقات فى النقد العربى : الأنجلو ١٩٥٨م.
مقالات فى النقد الأدبى : دار القلم ١٩٦٤ .

محمد مندور (دكتور) — النقد المنهجى عند العرب : مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٨م .

محمود الربيعى (دكتور) — فى نقد الشعر : دار المعارف ١٩٧٣م،
نصوص من النقد العربى : دار المعارف ١٩٧٦م .

المرزبانى — الموشح : جمعية نشر الكتب العربية بالقاهرة ١٣٤٣ هـ .



المرزوقى (أبو على أحمد بن محمد) مقدمة شرح ديوان الحماسة : لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥١م تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون .

مصطفى ناصف (دكتور) دراسة الأدب العربى : الدار القومية للطباعة والنشر .

الصورة الأدبية : مكتبة مصر بالفجالة ١٩٥٨م.

مشكلة المعنى فى النقد الحديث : مكتبة الشباب سنة ١٩٧٠م .

نظرية المعنى فى النقد العربى : دار القلم ١٩٦٥م .

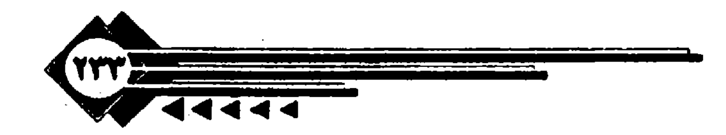
ابن المعتز (عبد الله) البديع : مصطفى البابى الحلبى ١٩٤٥م تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى .

كتاب طبقات الشعراء فى مدح الخلفاء والوزراء: نشر عباس إقبال .

ابن المقفع (عبد الله) الأدب الصغير/ ضمن رسائل البلغاء/ دار الكتب العربية ١٩١٣م تحقيق محمد كرد على.

مهلهل بن يموت سرقات أبى نواس : دار الفكر العربى ١٩٥٧ ، تحقيق د/ محمد مصطفى هدارة .

* * *



فهرس الموضوعات

رقم الإيداع	٨٩٠٢ / ١٩٩٧
I. S. B. N الترقيم الدولي	977 - 10 -1036 - 0